3 1761 07379683 1

Cantalamessa, Giulio
Saggi di critica d'arte

ND
623
F782
C35
1890

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

HUMANITIES RESEARCH COUNCIL
SPECIAL GRANT

FOR

FRENCH AND ITALIAN ART 1400-1800

GIULIO CANTALAMESSA

SAGGI

DI

CRITICA D'ARTE

IL FRANCIA — GLI EREDI DEL FRANCIA

GUIDO RENI

BOLOGNA

DITTA NICOLA ZANICHELLI

(CESARE E GIACOMO ZANICHELLI)

MDCCCXC

AD SIDERA
EX·LIBRIS
IOHANNIS·
AVANZI·
Nº 1600

1766

Proprietà letteraria.

GIULIO CANTALAMESSA

SAGGI

DI

CRITICA D'ARTE

IL FRANCIA — GLI EREDI DEL FRANCIA

GUIDO RENI

BIBLIOTECA DI CULTURA
"Scire quod sciendum"
n. 25
serie

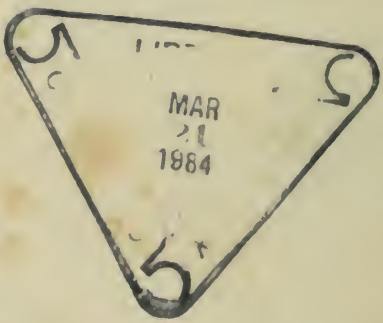
BOLOGNA

DITTA NICOLA ZANICHELLI

(Cesare e Giacomo Zanichelli)

MDCCCXC

ND
623
F782C35
1890



Non iscrissi questi discorsi coll'intenzione di farli stampare. La scelta dei pensieri e delle frasi fu sempre consigliata dall'immaginazione, che mi dipingeva un'accolta di visi benevoli intenti alle mie parole, e dalla brama di non veder que' visi, neppure un momento, illanguidirsi per stanchezza. Se avessi invece scritto per la stampa, avrei ricacciato indietro o dato poco posto a certe considerazioni sintetiche, mi sarei meno abbandonato agli allettamenti onde l'arte ci attira, avrei mirato ad un'abbondante

e circospetta analisi delle opere, e nella dicitura stessa sarei stato più severo e più sobrio. Giacchè la disposizione d'animo con cui andiamo ad ascoltare un discorso non è la medesima che ci guida alla lettura d'un lavoro stampato; e la differenza che c'è tra un pubblico di uditori e un pubblico di lettori determina sempre in chi scrive un differente atteggiamento intellettuale e morale, secondo ei si propone rivolgersi all'uno od all'altro.

Perchè dunque ora permetto la stampa di questi discorsi? C'è talora intorno a noi qualcosa di energico onde la nostra volontà è menomata od affatto compressa; ed ha tanto più potere quanto più si connette con quei sentimenti sì delicati e verecondi che al pubblico non vogliono essere manifestati. Nè si dee presumere che i lettori s'interes-

sino degli accidenti della nostra vita privata, o che molti di essi, conoscendoli, ci risparmino l'incredulità e il dileggio. Mi basti dire che non avrei potuto ricusarmi a questa stampa senza divenire, non dico sgarbato (ché sarebbe stato poco male), ma ingrato verso persone a cui devo moltissimo. Quando compresi che non potevo più oppormi alla loro volontà, ebbi il pensiero che almeno, profittando dei miei numerosi appunti, avrei potuto rimaneggiare i tre discorsi per avvicinarli un po' più al tipo che tali scritture devono avere ai nostri giorni; ma poi me ne ritrassi, perchè il lavoro mi s'ingrandiva molto tra le mani e perdeva quasi del tutto la fisonomia con cui era nato. Non mi resta dunque se non pregare chi legge di non dimenticare l'origine e l'intento di queste pagine e di figurarsi, se può, di essere tra

quelli che ebbero la bontà di venire ad ascoltarle quando le lessi, per gentile invito del commendatore Alberto Dallolio, nella Sala della Società degl' insegnanti.

IL FRANCIA.

DISCORSO TENUTO A BOLOGNA

NELLA SALA DELLA SOCIETÀ DEGL' INSEGNANTI

IL DÌ 20 APRILE 1890.

Signore e Signori.

Permettete che io cominci coll' evocare alla vostra immaginazione un episodio di storia bolognese.

La mattina del 12 marzo 1460 quasi tutta la popolazione di Bologna, attratta da una pompa insolita, doveva essersi stretta nella piazza di S. Giacomo e lungo le vie di S. Donato, dei Castagnoli, dei Pelacani. Sante Bentivoglio, dopo aver consultato gli astrologi, i quali certo non gli aveano presagito la distruzione che, quarantasette anni dopo, sarebbe stata fatta della grande opera a cui egli ponea mano, Sante Bentivoglio,

corteggiato da tutte le persone della sua potentissima famiglia e da molti gentiluomini, usciva dalla sua casa. Nella benignità del sole quasi primaverile si elevavano dorate nell' azzurro le forme gentili dell' abside e della torre di S. Giacomo, e il viso austero di Sante, scavato dagli anni, obbietto a tutti gli sguardi, dovè sembrare quella mattina rischiarato da un' intima letizia, alla cui espansione era freno il raccoglimento della preghiera alla quale si accingea. Egli entrò infatti nella chiesa di San Giacomo, tutta scintillante di ceri ardenti, salutato dal grave soffiar dell' organo, e dietro a lui si versò impetuosa un' onda di popolo, che in breve ebbe riempito il tempio, chiazzata pittorescamente da larghi brani or gialli, or azzurri, or violacei, onde si modificava il raggio solare attraversando le finestre, in cui i santi sorgevano lunghi, squallidi, terrifici in quella gioia di luce. Dopochè fu cantata la messa dello Spirito Santo, il ma-

gnifico signore uscì, e prima di rientrar nella casa, si fermò sotto un elegante baldacchino, che maestro Pago di Firenze avea preparato, e, presa in mano la cazzuola d' argento, murò la prima pietra del palazzo che voleva edificare.

A me piace immaginare tra quella turba occhiuta un fanciullo di dieci anni che, grazie alla vivezza infrenabile dell' età e alla piccolezza stessa della persona, era riuscito, inframettendosi tra la gente a procacciarsi un buon posto per vedere. Egli avea nel cuore la fiamma sacra del l' arte; studiava il disegno e apprendeva l' oreficeria; e certo negli slanci più audaci della speranza pensava che un dì potesse prender posto nel superbo palazzo, che il Bentivoglio erigeva, un suo vaso cesellato, un bel piatto, o che negli arredi della gentilizia cappella, che la doviziosa famiglia avrebbe voluto senza dubbio abbellire, potesse annoverarsi una *Pace* niellata da lui

una croce sfolgorante d'oro, di gemme e di smalti. Ma, lungi dall'idea di divenir pittore, non prevedea certo che uno dei più pregiati ornamenti del palazzo sarebbero stati i suoi affreschi, principalmente quelli della *storia di Giuditta*, e che, maturo negli anni, egli avrebbe avuto la consolazione di saperne conservato gelosamente il disegno del giovane pittore, di cui il rinascimento non avea prodotto il più grande. Non prevedea che noi posteri tardi, a distanza di quasi quattro secoli dopo la distruzione di quegli affreschi, ne avremmo considerato la perdita come grande sventura, e ne avremmo mosso severa accusa all'ira improvvida di Giulio, che pur ebbe in arte fiuto sottile, proteggendo, cardinale, gli artisti che Sisto IV, suo zio, avea chiamati a decorar la Sistina, e, divenuto pontefice, preferendo e favorendo Bramante e Michelangelo. Un anno dopo la distruzione del palazzo Bentivoglio, colui che volle tanta barbarie in-

dovinerà il genio di Raffaello. Quanto al nostro fanciullo decenne, se la previsione d'una *Pace* niellata per la cappella in San Giacomo dovea verificarsi, egli certo non seppe che avrebbe un giorno dipinto la tavola dell'altare, opera fortunatamente superstite, dopo tanti disperdimenti; fortunatamente al vecchio suo posto, dopo tante mutazioni e tante rapine di oltramontani; opera meravigliosa, per cui l'arte bolognese, rimasta fino a quel punto sempre più in basso di tutte le altre germinate nel bel paese, se ne aderge improvvisamente alla pari; vero capolavoro che questa città ha la nobile alterezza di poter conservare, conscia che quelle figure spiegano e giustificano l'inno di lode che tutto il mondo incivilito consacra al più insigne artista che sia nato dentro queste mura.

Ed ora lasciate, signori, ch'io chiami la vostra immaginazione a contemplare un'altra scena. Quel cumulo di meraviglie ch'era

il palazzo Bentivoglio è distrutto; la superba Ginevra Sforza, dopo essersi ostinata a restare in Bologna fino al giorno precedente all' ingresso del formidabile vincitore, è morta straziata dall' umiliazione, dall' annunzio di tante sventure, dai rimproveri del marito. Giovanni II attende rabbioso a meditar da lontano le sue vendette. Bologna festeggia il papa, e il gran Michelangelo rizza sulla fronte di S. Petronio la statua di Giulio, sì terribile che parve al papa maledicesse il popolo, invece di benedirlo: la statua (com' è doloroso veder la sorte dei prodotti del genio allacciata cogl' instabili eventi della politica!) che, tre anni dopo, sarà spezzata tra gli urli di collera di quelle bocche medesime che s' erano spalancate per applaudirne l' erezione. Michelangelo, che avea coscienza del suo valore, aspettava la lode degli artisti di Bologna; ma o gli paresse di conseguirla scarsa dal Francia, o che questi, più che la bellezza dell' opera, am-

mirasse la buona riuscita della fusione, lo trattò da *goffo nell' arte*. E narrasi che, visto per Bologna un bel ragazzo e saputo ch' era figlio del Francia, gli dicesse: di' a tuo padre ch' e' sa far meglio figure vive che dipinte.

Poco lontano dai sessant' anni in quel tempo, il bolognese, avvezzo ad un' ammirazione incontrastata, ignaro fin allora dei nuovi avviamenti per cui l' arte era spinta da due ingegni prepotenti sì che non sembrano umani, Leonardo e Michelangelo, cooperatore del gran moto, ma troppo chiuso nel suo guscio, giacchè non abbiamo memoria ch' egli andasse mai a Padova, a Venezia, a Roma, a Milano, dovè sentirsi pungere nell' animo quell' amara verità per cui nessuna gloria è mai assodata sì saldamente, che il flutto di nuove idee non la urti brusco e minacci di sommergerla. E questa rivelazione è più travagliosa se l' accompagna l' intimo avvertimento della coscienza che

oramai è finita: non si è più potenti ad aggrupparsi e fondersi colla folla giovanile che balda sopraggiunge e trionfa. Press' a poco nello stesso tempo era deriso a Firenze Pietro Perugino, tanto acclamato pochi anni innanzi, Pietro Perugino, che non ha col Francia solamente la comunanza di tal sorte, ma notevoli analogie d'ingegno e di stile, fin qui non abbastanza descritte dalla critica.

Ma Michelangelo aveva ragione? Dal suo punto di vista, esclusivo per ingenita necessità del suo essere, forse sì. Nel senso assoluto della cosa aveva torto. Egli era ingiusto come tutti coloro che, affrettando rapidi i passi, si dilungano molto dai predecessori, sì che, volgendosi indietro e vedendoli lontani, li giudicano stremati di forze; era ingiusto di quella ingiustizia che quasi fatalmente convien che abbiano quei grandi a cui la natura speciale del loro genio prescrive di limitar nettamente l'orbita dell'ideale, tanto che s'abituano a non

intendere più ciò che sta fuori di quell'orbita, e a supporre che altro ideale diverso dal loro non ci possa essere. Sublime aberrazione dei magnanimi, senza cui forse non sarebbero nate opere che conquidono per l'indipendenza e la forza che le suggellano! Un uomo che aveva esplorato tutte le leggi della struttura umana, rese al suo animo si familiari le forme da farsene quasi linguaggio agile e perfetto, che del suo nobile possesso si vale per sollevare il corpo dell'uomo a un ideale di gagliardia, ch'egli aveva intraveduto nella vergine natura primitiva, e poi attribuisce a quest' uomo sì trasfigurato e forte tutte le infelicità della vita nostra, facendolo contorcere tra gli spasimi, illanguidirsi implorando pietà, gemere sotto un'ira mal repressa, sollevare il viso in atto ribelle, ma sempre serbarlo consapevole e altero della nobiltà di sua natura, quest'uomo, dico, dovea necessariamente trovar povera un'arte

ove spira la tranquillità, ancor alquanto impacciata per amabile peritanza istintiva, desiderosa di simmetria, paga di linee che si svolgono semplici e pavida di arrischiarsi alle grandi difficoltà. Si capisce che Michelangelo avesse lodato i pittori di Mezzaratta. Non hanno la scienza delle forme, avrà pensato; sono bambini che balbettano, ma almeno sono animosi, tentano grandi cose, hanno movimento, fuoco, brio. Ma il Francia, tanto men coraggioso di essi quant' è più dotto, non poteva piacergli.

Ho detto che il Francia è il più insigne pittore che Bologna vanti; ma, se taluno mi domandasse: " è veramente tra i pittori bolognesi quello che ha avuto più ingegno? „ confesso che esiterei nel rispondere, parendomi che Annibale Caracci e Guido e Domenichino e il Tiarini possano ragionevolmente contendergli quest' onore. Se poi mi si chiedesse ancora se il Francia avesse per avventura posseduto la scienza del-

l'arte, ossia il dominio dei mezzi, in grado superiore ai pittori suddetti, la mia risposta sarebbe francamente negativa. I secentisti sono più disinvolti, più destri, più dotti di lui. In che consiste dunque la sua superiorità?

Ricordiamoci, signori, che a formare i veri artisti è necessario che colle qualità personali cospiri un concorso di circostanze complesso; che l'artista si senta come circonfuso da un'aura favorevole che ne avvivi e fomenti gli spontanei germogli; che da quest'aura, preparata e spinta da lunga serie di cause storiche, si sentano un po' eccitati tutti; giacchè, in fondo, l'artista non è dissimile degli altri uomini se non per la sua facoltà di render netto e fermo qualcosa che aleggia fuggevole e indeterminato anche nelle fantasie altrui. E ricordiamoci pure che per un fatale devolversi successivo di altre cause storiche quest'aura può inquinarsi di germi insidiosi capaci di corrompere anche le nature più elette. Il torto

del Taine è stato di esagerare la teoria detta *dell'ambiente*, anzi di non assegnare alle manifestazioni artistiche altra cagione che quella; ma nessun critico savio e misurato dirà mai che, sfrondata di molti eccessi ed obbligata ad andar in compagnia di altre cagioni, che il Taine le aveva allontanate d'intorno, quella teoria non racchiuda una verità fondamentale. Il Francia ha avuto la fortuna di nascere a tempo; è stato come una pianta il cui sviluppo è particolarmente favorito dalle condizioni del terreno e del clima, nei cui succhi vitali circola una recondita virtù, e che, non aduggiata dalla vicinanza di vegetazioni anormali, si abbandona libera alla sua naturale espansione, producendo senza sforzo i suoi frutti. Non c'è stento sapiente che valga la spontaneità, non artificio che prenda appieno le parvenze della freschezza, non elaborato rigore di sillogismi che paghi l'efficacia d'una verità che prorompa schietta dall'animo, nella

bellezza della sua semplicità, fulgente, per dir così, di lume suo proprio, non rischiarata da riverberi esteriori; come non c'è frutto di serra che raggiunga la fragranza, il sapore, il pregio del frutto maturato nella sua stagione e nel suo paese.

Donde provenne il Francia? Dai pittori ferraresi, i quali alla loro volta sentirono l'influsso dei padovani, del Pisanello e di Piero dei Franceschi. Che esempi gli offrirono i pittori chiamati a Bologna dalla munificenza dei Bentivoglio, Francesco Cossa dapprima e Lorenzo Costa di poi? Che imparò da Ercole Roberti chiamato da Domenico Garganelli a frescare la cappella in S. Pietro che noi invano cerchiamo? Ei vide in trono vergini non leggiadre, significative nella loro alterezza impassibile; vide angeli e santi segnati con una specie di rigore geometrico, dalle membra macilente, sèveri, dignitosi, non liberi ancora dal movimento impacciato e dall'attonitaggine ar-

caica, ma con una poderosa ricerca del carattere, con un calcolo scientifico delle impostature, dello svoltar delle linee, dei piani delle forme. Vide viva muoversi innanzi ai suoi occhi un' arte in cui fervea l' irrequietudine della ricerca, sentendo di non essere ancora assorta alla conquista piena della natura, conscia forse di aver penetrato il senso intimo di questa, ma non di padroneggiarne la superficie; un' arte immatura e piena di promesse, ma che dell' immaturità ha almeno il vantaggio di non aver creato formole, sicchè non trascina dietro a sè se non gli avidi di nuove ricerche. Ma ai vagheggiamenti di quest'arte si aggiunse improvviso, secondo che io penso, una forte impressione, di quelle che lasciano una traccia per tutta la vita; un' impressione la quale rivelò al Francia che quella revisione sistematicamente precisa di tutte le forme era certamente uno studio molto profittevole, ma non era tutta l' arte, e che sul

fondamento di quelle sapientissime asprezze poteano i piani esser fusi più dolcemente, le linee secondarie esser dissimulate a vantaggio delle essenziali, lo stile acquistare più larghezza, le forme giovanili e muliebri mirare a più venustà, il colore sciogliersi da quello squallore d' intonazione e divenire più succoso e più vago. Quest' impressione fu la venuta a Bologna della tavola di Pietro Perugino, che fu collocata in S. Giovanni in Monte. Disgraziatamente il pittore, firmandola, tralasciò di notar l' anno in cui la dipinse; ma metto pegno che, se la data si ritrovasse, essa coinciderebbe col tempo in cui il Francia dovè risolversi a tentar la pittura. Infatti l' arte del Francia sembra un felice innesto della grazia degli umbri al vigore dei ferraresi. Men rigido di questi, fors' anche men fermo e definitivo nel modellare, egli è, ad ogni modo, più serio e più severo degli umbri del suo tempo, più sicuro nel fissar la misura dell' espressione,

acciocchè mai la grazia non trasmodi in leziosa affettazione. Non ch' egli abbia accettato dal Perugino e norme e abitudini, tanto da parer che gli vada dietro; anzi egli ebbe il buon senso di comprendere i vizî del Perugino e di respingerli, e soprattutto si guardò dall' imitarne il drappeggiare pesante e falso: avvedutezza che nei primi anni della gioventù non ebbe lo stesso Raffaello; ma l' arte del Perugino fu, io penso, come un tocco benefico nell' animo del Francia, il quale determinò l' equilibrato e sano svolgersi di una virtù sua personale, che dai ferraresi non aveva avuto eccitamenti. E lo ideale del Francia fu tosto fissato: un gran sentimento del decoro congiunto all' avvenenza e alla grazia; una quiete e una serenità dedotte dal suo spirito naturalmente giocondo, aperto e confidente, il quale s' incontrava e s' incoraggiava collo spirito del paganesimo, atto a promuovere una tale espansione d' ingegno. Già ottimo disegna-

tore quando si dedicò alla pittura, anzi artista perfetto, egli ebbe adoperando il pennello tutte le precisioni, tutte le curiosità, tutta la nettezza elegante a cui l' aveva avvezzato il bulino; ebbe oltracciò una grande finezza nei modellati, una tenuità mirabile di mezzetinte perline negl' incarnati, una gran paura dei toni pesanti, una grande abilità nell' introdurre un po' di luce diffusa anche dove le ombre sono più forti, una grande ripugnanza ai cieli turbati dalla procella, alla campagna senza luce e senza sorrisi. Ognun vede come tutti questi elementi dello stile cospirassero a meraviglia verso l' ideale della serenità, della grazia, del decoro. Si aggiunga l' uso di pilastrini con leggiadre decorazioni all' antica, bassorilievi talvolta sui plinti dei troni, cornici finamente sagomate, frammenti di classiche architetture sparsi nel fondo.

Questi bei fiori erano stati trapiantati a Bologna da Marco Zoppo, che ne avea colto

a dovizia nel giardino dello Squarcione. Ma non dee ripetersi il vecchio errore che Marco Zoppo sia stato maestro del Francia. Inconsapevole per molti anni del suo istinto di pittore, ei dovè sentirne lo stimolo quando vide a Bologna operare i ferraresi chiamati dal Bentivoglio. Tranquillo, leale, facile e spiritoso parlatore, rifuggente da basse gelosie, pronto ad amare ed esaltare chiunque dimostrasse ingegno ed abilità, il Francia dovè trovare in quei valenti artisti i suoi naturali amici, i quali doveano poi divenire suoi maestri nel dipingere. L' arte del Francia infatti, mentre appare un perfezionamento dell' arte ferrarese, che tra le mani di lui acquista più garbo e vaghezza, non palesa alcuna parentela immediata coll' arte di Marco Zoppo. E pare anche ragionevole supporre che, datosi a dipingere quand' era maturo d' età e d' intelletto, il Francia abbia volontariamente prescelto a maestro chi si presentava al suo giudizio più degno d' in-

segnare. Egli, del resto (l'ho giá detto), non avea bisogno di educazione artistica propriamente detta. Salvo la tecnica del colorire, che gli era necessario apprendere, tutte le altre parti dell'arte gli erano familiari come a qualunque dei più valenti. È perchè mai per apprenderla si sarebbe rivolto a Marco Zoppo, le cui carni color di mattone, le cui membra quasi di mummia, e gl'impasti poveri e magri, e le pieghe striscianti sui corpi come viluppo di steli, e le durezze incorreggibili doveano metterlo nella sua estimazione al disotto dei forestieri dimoranti qui, del Costa e del Roberti principalmente?

La critica storica presente tende a riconoscere in Lorenzo Costa il maestro del Francia. Se la cosa è vera, bisogna ricordare che il Lanzi prima di tutti avea fatto questa supposizione. Ma, senza negar la parte che il Costa deve aver avuto nell'insegnamento, la verità più compiuta forse è

chiusa in queste parole del Vasari. " Tenne in casa (il Francia) persone del mestiere che gl' insegnassino i modi e l' ordine del colorire „. Certo, la notizia fu dal biografo appresa a Bologna, ov' egli venne poco più di venti anni dopo la morte dell' ammirato maestro, ossia quando le memorie di lui sopravviveano tenaci; e il Vasari sentiva discorrerne i discepoli stessi del Francia, fors' anche il figlio Giacomo. È giusto pensare che tutta la brigata di pittori allora raccolti a Bologna si stringesse intorno all' ammirato niellatore, al cesellatore che continuava degnamente le meraviglie del Pisanello ed emulava il Caradosso, e che costoro lo aiutassero nei suoi nuovi esperimenti, ed ei si lasciasse consigliare un po' dall' uno un po' dall' altro. Non c' è alcuna ragione oramai per accettare l' affermazione del Malvasia, che, invertendo le parti, vuole il Costa discepolo del Francia; ma non ce n' è nemmeno per dare al

solo Costa l' onore di siffatto discepolo. Forse era apocrifa la scritta " Laurentius Costa Franciae discipulus „ veduta anche dal Lanzi sotto un ritratto di Giovanni II, unico fondamento all' affermazione del Malvasia; e certo è, ad ogni modo, che il Malvasia, il quale avrebbe quasi voluto che ogni più celebrato artista di quel tempo e di queste province fosse uscito dalla scuola del Francia, e spesso ebbe causa vinta, citando i registri stessi del maestro, da lui conservati ed ora purtroppo perduti, non si vale di quest' argomento quando s' affatica, si dimena, s' arrabatta per sostenere la sua tesi; e ciò dimostra che il nome del Costa nei registri non c' era.

Tuttavia quella scritta sotto il ritratto del Bentivoglio poteva anche essere vera. E allora l' ipotesi preferita dai moderni, ossia che il Costa sia stato l' unico maestro del Francia, si spiegherebbe male; giacchè, pur riconoscendo che il Francia l' avea su-

perato nell' arte, difficilmente il ferrarese avrebbe fatto sì grande sacrificio d' amor proprio da scambiare affatto i termini di rapporto. Ma un atto tale di riverenza al bolognese e di modestia propria diveniva più facile quand' ei sapea che il pittore era stato formato da azione concorde di parecchi, compresa l' azione sua. L' umiltà, del resto, oltre che suggerita dall' animo buono e convinto, potea parer più tollerabile al Costa, pensando che il Francia infine avea dieci anni più di lui. Così avrà pure potuto consolarsi del posto sempre inferiore che i Bentivoglio gli assegnavano ogni volta che lo chiamavano a dipingere insieme al Francia. Questi nel palazzo trionfa affrescando le sale superiori; il Costa dipinge le stanze terrene e la loggia che dal terzo cortile metteva al giardino. Nella cappella in S. Giacomo al Costa sono lasciati i muri laterali; al Francia è ordinata la tavola dell' altare. Anton Galeazzo commette al Francia il *Pre-*

sepio pel coro della Misericordia; il Costa è incaricato di dipingere la predella e la lunetta della cimasa. Il posto d'onore nella cappella di S. Cecilia, ossia gli scompartimenti più prossimi all'altare, sono assegnati al pennello del Francia, a quello del Costa i due seguenti.

Si è molto ripetuto che il Francia cominciasse a dipingere a quarant'anni, e che la tavola commessagli da Bartolomeo Felicini per la chiesa della Misericordia sia stato il primo saggio pittorico di lui, e ch'esso avesse la data del 1490. Ma nè quella tavola ha la data che si dice, dopo che il Vasari l'ebbe letta inesattamente, nè può essere il primo dipinto del Francia. La data, scritta in cifre romane, è il 1494. A questo punto non posso far a meno di riferirvi, o Signori, un aneddoto che a me pare abbastanza curioso. Qualcuno di voi ricorda certamente il cav. Gaetano Giordani, ispettore di questa pinacoteca, quel vecchietto così compìto e cerimonioso,

che non avea ridotto la difesa dell' arte antica, da lui idoleggiata, ad un bisogno di aggredire con arroganza i moderni, anzi apprezzava gl' ingegni di adesso, animava i giovani volonterosi, e, ad ogni indizio di appetito storico nel suo interlocutore, scodellava volentieri la sua erudizione, che non era poca, e avea potuto fornir nutrimento a molti studiosi, non escluso l' illustre Milanesi, che se n' è valso in varî passi dei suoi commenti al Vasari. Ma che non può il rispetto cieco agli scrittori antichi? Ciascun di noi trovando in un quadro del Francia una data diversa da quella che il Vasari gli assegna, giudicherebbe che il Vasari ha sbagliato. Ma il Giordani non volle che il Vasari avesse torto, e obbligò il Francia ad una postuma testimonianza falsa, facendo cancellare i quattro I che seguivano il 90. Le ossa di Giorgio di Arezzo avranno esultato nella tomba fiorentina; ma la gioia a fondamento di falso non è durevole neppure

pei morti. Ora i quattro I sono ricomparsi, grattata la tinta che li aveva occultati, ma è sempre discernibile la traccia della tentata cancellatura, e ciò è bene che sia, perchè sono molto istruttivi i documenti delle aberrazioni in cui è incorsa la critica, quando unico impulso ai suoi passi non sia stata la spassionata ricerca della verità.

Tornando al nostro argomento, Signori, devo dire che fin dal 1487 il Salimbene scriveva del Francia:

" Lui Polygnoto col pennello avanza „ sicchè lo troviamo a trentasett' anni non solo pittore, ma tanto ammirato pittore da suscitare quest' iperbolica lode.

Adolfo Venturi pensa giustamente che una della prime opere pittoriche del Francia sia quel piccolo *S. Stefano* della galleria Borghese a Roma, nella cui fattura non è difficile riconoscere la circospezione propria di chi maneggia da poco tempo gli strumenti dell' arte, l' incantevole timidità

degl' ingegni forti, che somiglia alla riservatezza d' una bella pudica. E quella circospezione rispettosa, che infine è desiderio di non deviare la mano fuor dei confini prestabiliti nell' idea, s' accorda colla fermezza dell' intenzione, la quale veramente è mirabile in questa figura di diacono genuflesso, colle mani giunte, in atto di protendere il collo gentile e di guardar lo spettatore con tal fissità pensierosa, che quello sguardo non si dimentica più. Non mi pare possibile rivelare meglio di cosí l' intima attività morale. Ma c' è un' altra pittura del Francia che assai più chiare ha le tracce d' essere stata una delle prime prove di lui, ed io m' auguro che, come prezioso documento della storia di un sì nobile spirito, prenda posto in questa pinacoteca. Appartiene al municipio: un facile ricambio di favori potrebbe farne una proprietà dello stato. È il piccolo *Crocifisso*, noto a pochi, che il bibliotecario comunale conserva nel suo gabinetto.

C' è l' esitazione del principiante; i caratteri pittorici del Francia si schiudono appena sotto l' involucro, come bottoni baciati dall' alito d' aprile, ma la loro natura è riconoscibile, ed a me sembra che il senatore Morelli abbia avuto ragione nel contendere questa pittura ad Ercole Grandi per ascriverla al Francia. Il rispetto dell' arte rende qui incontentabile il pittore, finchè non abbia ritrovato ogni segno più accidentale e rilisciata ogni modellatura e cercato con sottilissimo pennello ogni particolare più lieve. Il corpo di Cristo appeso sulla croce e spiccante nel cielo sereno non ha sufficiente solidità; ma in quella stessa snervatezza di modellato e di tinta io sento il novizio. S. Giovanni in piedi effonde il dolore; S. Girolamo inginocchiato e seminudo prega. Molta intelligenza dal vero nella schiena e nel braccio scoperto di questo santo. Gettati con gusto i panneggi, finiti, strafatti fino allo scrupolo. I capelli, le barbe, la criniera

del leone accoccolato dietro a S. Girolamo sono preparati con opportuna tinta locale e poi son rilevati garbatissimamente i peli più sporgenti e riflessati. Questa fu abitudine costante del pittore, ma qui l'investigazione degli accidenti è più oziosa. Lo spirito sereno del Francia si manifesta ovunque in questa tavoletta. La morte non ha percosso della sua impronta terribile il crocifisso; gli strazi non ne hanno neppure alterato la pettinatura, che scende in regolari serpeggiamenti. L'aria è limpida e lieta, la campagna amena, la città di Gerusalemme (dal solito color azzurrognolo chiaro che il Francia adopera sempre ne' fabbricati lontani) è irradiata di sole. Alcuni soldati a cavallo vi rientrano tranquilli, e nulla par che annunzi l'ira dell' Eterno.

Procedendo innanzi nell' esercizio, il Francia acquistò più scioltezza e disinvoltura di mano, non mai vera larghezza di stile. Egli è di quelli che camminano rasente

ai grandi e sicuri possessori della forma, serbando sempre un po' d'acerbezza di frutto immaturo. Ha delle esitazioni; gli manca il coraggio di avventurarsi a più franca maniera. Gli resta forse nulla più che un passo da fare, un passo solo, e non lo fa. Lo trattiene un'invincibile trepidazione, la tenacità delle prime abitudini, fors'anche l'impedimento che in una disciplina qualsiasi trovano anche i gagliardi quando non se l'abbiano resa domestica fin dagli anni più giovani e consociata cogli atti abituali dello spirito. Si direbbe ch'egli abbia sempre un po' diffidato di sè stesso, evitando difficoltà, salvo quelle che nessun artista può schivare, perchè sono inerenti all'arte: le difficoltà del buon disegno e della modellatura che rende onestamente le apparenze del vero. E certo egli le supera abilmente; ma resta nell'opera sua l'indizio d'una lunga fatica, che le forze dell'ingegno hanno sostenuta bene, sì, ma lunga ad ogni modo

e paziente ed anche talora alquanto sfreddata dell'entusiasmo che doveva aver avvivato la prima concezione; sicchè si pensa che l'artista abbia adunato a raccolta tutte le sue energie e le abbia spese compiutamente, mentre è proprio dei veramente grandi far cose perfette con tal disinvoltura apparente da non dar segno di esser giunti ai limiti estremi del loro potere. Non cerca neppure novità, non modifica con varianti ingegnose i motivi tradizionali, pago di serbarsi la sola libertà di interpretarli a seconda del suo cuore. Poco gli basta. Madonne in trono col putto; santi a destra e a sinistra simmetricamente, e non mai uno scorcio, salvochè talvolta nelle gambine degli angioli che si compiace di porre seduti alla base del trono. Si contenta di essere nulla più che un compositore ragionevole, e non gli passa mai nella mente il proposito di sorprendervi con una trovata imprevista. Non si sprigiona dalle sue in-

venzioni il sentimento di una forza nuova, non ne esce quel che fu detto *grido dell' anima*, quel poderoso scatto delle sensibilità eccezionali, quel fremito che or delizia lo spettatore, or l' impaura, sempre lo soggioga.

Il suo metodo di osservazione restò fino all' ultimo prettamente quattrocentistico. Qui sento che ho bisogno di spiegarmi. A differenza dei trecentisti, che imitarono la natura seguendo i ricordi delle impressioni ch' essa avea destate, i quattrocentisti la vollero immediata consigliera dell' opera; ma nello studiare così da vicino le linee di cui ogni oggetto si componea, non seppero mai astrarne e farne saggiamente sparire qualcuna, come le fa sparire il vero nelle variabilità degli accidenti di luce. Sapienti oramai del reale, pensavano: quella linea effettivamente c'è, dunque dobbiamo segnarla. Certe dissimulazioni e disperdimenti che fa il vero in una massa chiara o scura, non

furono da essi avvertiti; descrissero tutto qual è, non quale appare all'occhio. La scienza del *reale*, base positiva di osservazione, dovea precedere la scienza degli *aspetti*; e non isperi alcun artista di dissimulare con abilità una linea se non la sapesse al bisogno disegnare nettamente. L'*effetto* (è la parola degli artisti odierni), come è nell'ordine logico l'ultima parte dell'arte che apparisce all'intelletto, è anche l'ultima cronologicamente. Or bene il Francia non sentì che al suo tempo la scienza degli aspetti già cominciava; quindi in lui la descrizione delle cose è minuziosa. Se, ad esempio, un santo vescovo ha un piviale rabescato, egli descrive ogni particolare dei rabeschi, non accorgendosi che buona parte di essi, secondo che sulle pieghe batte di pieno la luce o vi striscia o vi penetra diffusa o per riflesso, non è percettibile allo sguardo. Nei fuscellini d'erba, nei fiori, nei capelli e nelle barbe, negli al-

beri lontani, nelle figure impiccolite dalla distanza egli applica imperturbabile il medesimo sistema di descrizione precisa.

Mi sarebbe piacevole, Signori, fare insieme con voi un esame critico delle pitture del Francia, ad una ad una, osservando come si determinano sperimentalmente e si concretano i caratteri dello stile che ho accennati in modo sommario; ma ciò mi condurrebbe a discorso sì lungo, che devo astenermene, senza dire che tale studio poco gioverebbe non sussidiato dalla presenza stessa delle opere. Dai due saggi del primo periodo pittorico di lui, dei quali ho dato una traccia descrittiva, alle altre opere, sempre c' è una nota fondamentale: la serenità. Naturalmente placido, ei rifuggiva per istinto dal lugubre e del violento. Nella Galleria Nazionale di Londra c' è una sua *Pietà.* Cristo è un addormentato che non soffre e non ha sofferto; la Madonna, che lo regge, è atteggiata a dolore, ma a con-

dizione che questo non tolga la piacevole armonia dei lineamenti; un angelo prega, ed è la preghiera d'un animo pacato e securo; un altr'angelo sostiene la testa di Cristo, intrecciando elegantemente le dita tra i capelli di lui e volgendo allo spettatore la fisonomia graziosa. Nella pinacoteca bolognese c'è un *Cristo morto con due angeli*. Il cadavere si palesa tale perchè ha colore di cartapecora, ma le membra hanno la consistenza e la saldezza della vita; l'addome si comprime nello slargarsi del torace, come per respirazione. Il Francia ha escluso tutti i segni orribili della morte, conservando quel solo che bastava a chiarire la sua intenzione, se non ad obbedire alla realtà: il colore. Del resto, un artista ha ben diritto di dire che il cadavere di Cristo non è un cadavere comune, e lasciar presentire che la vita, assente per poco da quelle membra, sta per farvi ritorno. Mirabile è la mitezza del viso. Si direbbe che c'è veramente la

traccia di un dolore sopportato senza rancore verso coloro che gliel' hanno inflitto. Gentili, come il Francia sapea farli, i due angeli che sorreggono il morto, quello specialmente a sinistra di Cristo, la cui testa vivace è modellata con semplicità incantevole, di tonalità bassa, sicchè acquista valido rilievo il braccio, di tonalità più chiara, che viene innanzi. Dovrei dire press' a poco le stesse cose dei due *Cristi morti* che sono in S. Martino e in S. Giacomo nei lunettoni degli altari, sopra le tavole dello stesso Francia. Nel *Crocifisso* della pinacoteca c'è, a dir vero, qualche passo di più verso la rappresentazione della tristezza: almeno la scena squallida risponde, come grave e sobria armonia, al raccoglimento cogitabondo, se non addolorato, delle figure. Che distanza tuttavia dal senso della grande tragedia! Il Francia si trovava bene quando gli era data a dipingere una scena quieta, ov' egli potesse far trionfare la bellezza nelle figure

giovanili e la grave nobiltà del contegno nelle figure dei vecchi. Di ciò lo lodavano i contemporanei, come può vedersi in Nicola Buzio da Parma, che scrivea nel 1494, di ciò lo lodano i presenti. Scrive il Venturi: " I suoi quadri non presentano una grande varietà, ma rivelano la coscienza scrupolosa dell' artista, un' intelligenza ordinata, un animo semplice e pio. Egli non toccò che una corda sola, ma ne trasse melodie indefinibili. La tranquillità regna nelle sue composizioni, nella placidità delle sue figure, nella limpidezza delle sue tinte „.

Ma la natura di questo ingegno non sarebbe completamente definita, la misura ne sarebbe troppo vagamente limitata, se non si aggiungesse ch' ei sentì nel modo il più appassionato la bellezza femminile in quel ch' essa ha di più sano, rispetto alla materia, in quel che ha di più squisitamente connesso al candore dell' animo, rispetto alla natura spirituale. Raffaello, buon giudice di

queste cose, gli scriveva di non aver visto Madonne che più delle sue fossero belle, devote e ben fatte. Per farsi un' idea dell' altezza a cui nelle sue visioni ei sollevava il tipo della donna, non basta fermar l' attenzione a quell' armoniosa struttura dei lineamenti, ma bisogna aprir l' animo alle compiacenze interiori dell' artista, accertate da quegli sguardi sì blandi e pietosi ove il pennello è passato come una carezza, da quelle narici d' un taglio sì fine, da quelle labbra ove la mano s' è intrattenuta a lungo, non mai stanca di affinarle e di descriverne tutto il vezzo, da quelle fronti sì pure che non sembrano mai corrugabili dal dolore o dalla colpa, dallo svolgersi sempre garbato delle ciocche e dei veli tenuissimi che incorniciano tanta bellezza. Se dall' arte del Perugino, come io penso, fu messo in questa via, certo è che dappoi egli la percorse solo, senza bisogno che altri gli guidasse i passi, mirando solitario all' ideale disco-

perto, che gli rifulgeva lontano, e avanzandosi molto nel cammino. Ei predilesse un fiore che, innestato dapprima da Vitale sul tronco ruvido dell'arte bolognese, sparse qualche profumo e intristì, finchè non ebbe le cure di Lippo di Dalmasio; poi assopito fino a parer morto nel lungo inverno del quattrocento bolognese, si rianimò improvviso tra le mani del Francia, ad uno spiraglio per cui passò tepida quell'aura umbra, in cui esso riconobbe la prima fecondatrice; giacchè Vitale per figliazione artistica era nato dagli umbri. E questa terza vita è la più completa, la più vigorosa, la più ricca di geniale espansione. Sorgerà tra un secolo un'altra primavera; ma, coltivato da Guido e dall'Albani, il bel fiore rigermogliato s'andrà a poco a poco irrigidendo in parvenze che mal simuleranno la spontaneità della vita, finchè sarà ridotto un fiore di cera, senza scintillìo di rugiada, senza fragranza, senza polline, e finirà pesto e polveroso tra

le spazzature onde sarà goffamente altera la pittura del settecento.

Del Francia orafo restano due *Paci* o *Maiestati* in questa pinacoteca, nielli squisiti, che non si possono guardare senza rammarico che soli testimoni sopravvivano di sì lunga e nobile operosità. L'una, il *Crocifisso*, fu fatta fare da Bartolomeo Felicini quando sposò Dorotea Ringhieri (ci sono infatti gli scudetti delle due famiglie), e fu data alla chiesa della Misericordia; l'altra, forse posteriore e certo più perfetta fu ordinata da Giovanni II e data alla chiesa di S. Giacomo. Preposto alla zecca dal Bentivoglio, fu confermato nell'ufficio da papa Giulio, e lo mantenne fino alla morte. Sono bellissime le sue medaglie, specialmente quella ov' è rappresentato il Bentivoglio e l'altra ove il papa volle la sua effigie. Se, come pensa il Delaborde, non c'è nello stile la parsimonia energica del Pisanello e di Sperandio, se il desiderio di affinare e

addolcire angoli e parti risentite trae l'artista ad uno stile che può parere men fermo, sarebbe ingiusto dire ch'ei vada nella mollezza e non riassuma da valent'uomo quanto di più significativo c'è nell'espressione di una vita individuale. Al Francia non mancò certamente l'acume di leggere nel profondo i tipi umani, sceverandone i caratteri essenziali e arrivando alla perfetta lucidezza fisionomica. Nei ritratti dipinti certo gli furono utili gli esempi del Costa; ma, se veramente è suo il famoso ritratto d'uomo vestito di nero, gioiello della galleria del Louvre, quel ritratto che un consesso di dotti, circa trent'anni or sono, ritolse a Raffaello a cui era stato sempre attribuito, per darlo al Francia, è chiaro che questi oltrepassò di molto nel cammino l'illustre ferrarese.

La vita del Francia, a quanto ci è dato conoscere, fu calma. Nessuna scossa troppo forte ne turbò mai l'andamento; nella quiete domestica egli ebbe il conforto di avviare

pieno di speranze alla pittura uno de' suoi figli. Si compiacque nell' insegnare. Nel pianoterreno della sua casa tenea scuola di oreficeria, *su ne lo salone,* com' egli scrisse nei suoi *Registri,* scuola di pittura. Più di dugento giovani s' onorarono di tal maestro. Pochi artisti hanno avuto come lui applausi sì generali e fervidi, frequenza di ordinazioni, agiatezza. L' effetto della parola irosa di Michelangelo dovett' essere come il sommoversi per terremoto d' una massa liquida sempre tranquilla: alla superficie del lago appare insolito increspamento; ma il terremoto è fenomeno transitorio, le condizioni del clima sono tutt' altro che turbatrici; Michelangelo, il terribile squassatore, segue a Roma il papa, che vuol dipinta da lui la volta della Sistina, e il Francia resta di nuovo in mezzo a gente che gli sorride. E intanto forse egli un bel giorno ha varcato l' Appennino, ha visto Firenze di cui tanto avea sentito ragionare; accolto ono-

revolmente dalla lieta brigata che si raccoglieva nella bottega di Baccio d' Agnolo, ha conosciuto Rodolfo Ghirlandaio, il Bugiardini, il Granacci, Aristotile di San Gallo e il divino Raffaello, che gli diviene amico per la vita, meraviglioso giovane sui ventitré o ventiquattro anni, a cui il Francia regala il suo ritratto, dipinto di sua mano e dedica un sonetto, ov' è la più sicura preveggenza della gloria riservata a tanto ingegno. S' affezionava ai giovani. Non si leggono senza tenerezza quelle pochissime parole, tanto efficaci, con cui egli nei *Registri* prende ricordo della partenza di Timoteo Viti: " 1495, a dì 4 aprile, partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene et fortuna. „ Non traspare da quel *caro,* da quell' augurio fatto nel suo segreto ad un giovane ch' ei non pensava forse di riveder più, una grande bontà di animo? Non vedete voi il maestro curvo a scrivere, cogli occhi ancor lagrimosi, col cuore ancora

commosso dopo gli abbracci, certo della gratitudine di Timoteo? È da credere che uno dei suoi più grandi dispiaceri sia stata la caduta della famiglia Bentivoglio, dalla quale era stato beneficato; ma era oramai il tempo in cui la desuetudine dalla vita politica e dalla libertà, il potere senza contrasto seguitare a far l'artista sotto qualunque dominio rendeano questi uomini abbastanza indifferenti al cambiar di padrone. O fosse tema dell'ira di Giulio, o desiderio di non perdere l'ufficio della zecca, o facile rassegnazione ad avvenimenti ch'ei non poteva mutare, potè persino imprimere sulla medaglia, ordinata a commemorare quel trapasso di signoria, le parole: " Bononia per Julium a tyranno liberata „. Certo, la distruzione dei suoi affreschi lo afflisse di più; ma nelle poche notti insonni che il travaglio di questo pensiero gli procurò, egli avrà trovato conforto in fondo alla sua anima sì pacifica, considerando che nei suoi cin-

quantasette anni, grazie a Dio, egli era sano e fecondo, e avrebbe fatto altre opere non meno degne di quelle che la brutalità dei vittoriosi avea disperse in polvere sotto un cumulo immane di rovine.

Fra quella serie di pittori che s' affaticavano a conciliare le pie intenzioni del medioevo coll' ossequio al reale e alla rifiorita bellezza pagana, e l' altra composta di quelli che, dopo la breve ora della maturità, idoleggiarono un' arte tutta *a ricetta,* vizza e floscia quanto più volte sembrar forte, e che dei soggetti di religione si fece un pretesto a sfoggi ambiziosi di scorci e di scienza anatomica, il Francia stà nel mezzo nobilmente, distinto più che separato dai primi, non presago dei secondi, che pur gli terranno dietro rapidi come lampo. Tale è il suo posto nella storia, un posto che non si eleva al livello di quello che occupano alcuni suoi contemporanei; ma che tuttavia è alto notevolmente e si fa scorgere fin dalla

prima occhiata comprensiva. Egli muore poco più di due anni prima di Raffaello, dopo aver appreso dalla *S. Cecilia* di essere in ritardo sul movimento generale, muore fantasticando forse che nel cielo dell' arte, dopo tanto incliti esempî, nuovi astri brilleranno di luce sì chiara, che la sua ne diventi percettibile appena; e non sa che Raffaello è già disertore di sè stesso, non sa che ogni esplicazione spontanea è prossima ad inaridire, che egli diverrebbe caro per la sua fedeltà ai principî del quattrocento, per la sua inconsapevolezza dell' ulteriore svolgimento (ov' egli maldestro avrebbe potuto implicarsi vivendo fuor di Bologna), della fallace grandiosità, della petulanza scientifica a cui in breve avrebbe trascinato quasi tutte le scuole di Italia il genio fatale del fiorentino! Muore questo artista amabile della sua stessa immaturità, alla vigilia della decadenza, e resta specchio dell' onestà in arte, non certo ai de-

generi che pigliano il posto lasciato vuoto da lui, superbi delle grandi spoglie raccattate, che indosso ai loro corpi si logoreranno sino a diventar lerce, ma ai futuri che liberi di ogni passione giudicheranno quel periodo di storia. Francesco Raibolini, detto il Francia, non morì di crepacuore dopo aver visto la *S. Cecilia*, come scrisse il Vasari, facendo al più leale degli artisti ingiustissima ingiuria; ma certo non gli fu piacevole assicurarsi della propria inferiorità, quand' anche gliene fosse data la prova dal più stimato dei suoi amici. Traspare dalle sue opere una tranquilla fiducia nel suo ingegno, ne' suoi studi, ne' suoi metodi, e questa fiducia forse gli vacillò prima che spuntasse per lui l' ultimo sole. Se v' ha corrispondenza tra i morti e i viventi, lo spirito amareggiato or si placa nella lode dei posteri, la quale diverrà più piena, se in questa Bologna, che si gloria di tant' uomo, sorgerà presto una statua a Francesco Francia.

GLI EREDI DEL FRANCIA.

DISCORSO TENUTO A BOLOGNA

NELLA SALA DELLA SOCIETÀ DEGL' INSEGNANTI

IL DÌ 27 APRILE 1890.

Signore e Signori.

Mi è necessario riprender le mosse dal Francia, di cui ebbi l'onore di ragionarvi nella conferenza precedente.

Addestratosi al pennello in mezzo ad artisti, la cui abilità gli fece certamente pensare in sulle prime che non gli era facile schierarsi alla pari con essi, il Francia sentì di mano in mano che lo scettro dell'arte non gli poteva essere contrastato a Bologna, e infine lo strinse con animo pienamente sicuro nell'ultimo decennio della sua vita, non vedendosi mai sorgere di faccia possibili rivali, ma trovandosi circondato

di sudditi ossequiosi. Lorenzo Costa era stato chiamato alla Corte di Mantova, dopo la morte del grande Andrea Mantegna, e ne era trattato con tale larghezza e bontà da non lasciar supporre che potesse staccarsene mai più. Guido Aspertini, allievo di Ercole Roberti, pieno d'ingegno, s'era accasciato sotto le fatiche e i disagi d'ogni specie sopportati per l'arte, ed era morto giovane. Amico, suo fratello minore, dopo avere lungamente viaggiato per l'Italia, sospinto da quell'umor balzano che diè pascolo alle celie del Vasari, era tornato a Bologna. Capriccioso, scontroso, facile censore di tutti, fiacco oltracciò nel disegno, incerto nella percezione delle forme, non era uomo da procacciarsi autorità, nonchè da svellere una foglia dell'olimpica corona ond'era cinto il capo del Francia. Il maestro potè dunque dedicarsi tranquillo all'arte sua ed all'occupazione prediletta d'insegnare ai giovani, che correvano numerosi alla sua scuola.

Forse tra questi giovani ce n'era di quelli che si ricordavano d'un piccolo *Presepio* dipinto da Raffaello, certo di maniera umbro-fiorentina, posseduto da Giovanni II Bentivoglio; ma, seppur non perì o non andò dispersa nella caduta di qdella famiglia, certo quell'opera, ancor lungi da slanci animosi, ancor affine alle opere del Francia stesso, non poteva esser tale da suscitare l'avventurosa irrequietudine delle novità. Ma, indipendentemente da ciò, i giovani ebbero, durante l'ultima fase della vita del Francia, qualche sentore del nuovo svolgimento a cui l'arte era passata a Roma, sopratutto dell'impronta che le aveva data Raffaello. Vivea nell'intimità del grande urbinate un illustre bolognese a cui il Francia, molti anni prima, era stato maestro di disegno: Marcantonio Raimondi, notissimo dapprima come abile contraffattore delle stampe tanto ammirate che Alberto Durer spandeva per l'Italia, poi irradiato diretta-

mente dalla gloria di Raffaello, che giudicò aver trovato nel bulino del bolognese l'interpretazione più perfetta delle sue opere. Conosciuto Raffaello, Marcantonio poteva dirsi pago d'essere il confidente, il rappresentante del pensiero di tant'uomo; sicchè non visse più se non per lui, dedicandogli intera la fervida vitalità del suo ingegno e contribuendo mirabilmente a spargerne la fama. È ben naturale ch'egli non mancasse di mandar esemplari delle stampe nella sua città natale, voglioso di far vedere ai suoi concittadini che in Roma egli contava qualche cosa e si faceva onore; e queste stampe erano avidamente guardate dai giovani. Quando poi, un anno circa, da quel che sembra, prima che il Francia morisse, lo spirito ascetico di Elena Duglioli potè compiacersi di veder porre in S. Giovanni in Monte la *S. Cecilia*, da lei ordinata, i giovani bolognesi videro stupefatti in quale agevolezza di stile, in quanta perfezione

pittorica si espandesse, libero, sicuro, sempre elevato, sempre nobile, quel Raffaello, dei cui pregi Marcantonio non avea potuto tradurre nell' arte sua che una piccola parte. Quella tavola, come parve miracolo al Francia stesso, arrecò nell' intelligenza dei giovani un elemento che, se non li sviava dal loro maestro abituale, slargava però molto quell' orizzonte ch' essi aveano guardato sin allora. Gli estremi termini del mondo non erano dunque là!... C' era altro spazio da conquistare! Nei giovani l' ammirazione diviene sempre incitamento a seguire la via indicata dall' opera che ammirano, ed è proprio della natura giovanile entusiasmarsi di ciò che è più recente, che ha visibilmente moto, in cui pare ad essi sia tradotta una parte della coscienza loro, e che segnala un progresso. Ma, oltre gl' insegnamenti che doveano derivare ad essi dalla *S. Cecilia*, vennero quelli di pittori reduci da Roma, consacratisi all' imitazione di Raffaello, prin-

cipalissimo tra questi Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo. Il buon Francesco Francia morì a tempo, quando il mutato atteggiamento delle intelligenze giovanili non consentiva ch' egli fosse più ascoltato con quel rispetto, che fino a quel punto avea trovato pieno in tutti gli animi. Le massime che il Francia forse per trent'anni aveva inculcate ai giovani e della cui applicazione, sotto gli stessi occhi loro, avea dato tanti esempi, già si alteravano prima che egli scendesse nel suo sepolcro in S. Caterina di Saragozza, od erano abbandonate dai suoi discepoli, abbarbagliati dagli splendori dell' arte romana.

Nel periodo dunque che segue al Francia il carattere della pittura bolognese, più o meno, è l' imitazione di Raffaello. E può dirsi che in nessuna parte d' Italia questo grande artista sia stato consultato, imitato, seguito con tanta devozione quanto a Bologna; giacchè, per esser giusti, gli stessi

discepoli diretti di lui non conservano le grazie raffaellesche se non a patto di farne una specie di revisione e di correzione, adattandole a quell' apparato pomposo di muscoli, di scorci inopportuni e di contorcimenti, di cui i michelangiolisti erano sì vaghi, ossia le conservano sfigurandole, giacchè ognun vede come in quel forzato adattamento la spontaneità e la freschezza dell'ispirazione dovess' essere la prima dote sacrificata. Se non si sapesse che Giulio Romano fu allievo di Raffaello, anzi allievo prediletto, se di lui la storia avesse dispersa ogni notizia, qualunque visitatore, osservando le pitture del palazzo del Te a Mantova, le stimerebbe fatte da un seguace di Michelangelo. Vivente Raffaello, i discepoli di lui, benchè legati per affetto al gentil duce e pronti a difenderlo, sono quasi inconsapevolmente adescati dall' audace fiorentino; morto il maestro, i due campi, in cui Roma era divisa, non si discernono più. Michelan-

gelo ha avuto il più invidiabile trionfo: ha soggiogato tutti, compresi coloro che parevano armati contro di lui.

Il raffaellismo.... (mi si perdoni questa parola, che è brutta, ma divenuta necessaria per esprimere in astratto l'arte nata dagli insegnamenti di Raffaello, dopochè si è convenuto di chiamare *raffaellisti* coloro che la rappresentano) il raffaellismo, prima di cedere del tutto le armi, si rifugia a Bologna. È un fenomeno degno di attenzione. Egli è forse che Bologna, la quale si trovava ancora, guidata dal Francia, a fantasticar nella vaga religiosità del quattrocento, concretandola in immagini in cui sopravvive un residuo della magrezza delle forme, della rigidità del moto, dell'immobilità di espressione dei primitivi inesperti, Bologna, dico, non era preparata e disposta ad accettar l'arte di Michelangelo com'erano Firenze e Roma, dove avevano operato artisti che tra il quattrocento e Michelangelo si potevano dire

intermediarî. Diversi pel vigore e per l'estensione, gl' ingegni del Francia e di Raffaello non erano tuttavia diversi per la natura; tra il Francia e Michelangelo, al contrario, c' è vera opposizione. Le evoluzioni in quel tempo erano più lente che adesso, più tenaci le abitudini date dalle scuole, le quali erano un complesso armonioso di tradizioni, di precetti e di tecniche, che allacciavano talmente l' intelletto e le mani d'un giovane, da non lasciargli la libertà di trasportarsi ad un' altra scuola troppo dissimile da quella ch' era stata la sua, anzi da non destargliene neppure il desiderio. Noi siamo degl' infelici sempre irrequieti alla ricerca di un ideale: gli uomini d' allora sapeano quel che volevano e, quanto all' eccellenza dei loro intenti, riposavano tranquilli, serbando sufficiente libertà intellettuale per cercare perfezioni nel loro ordine di idee, ma non per uscire da questo.

Se nel raffaellismo bolognese avessero

grandeggiato uomini d'alto ingegno, se, invece d'una servile adozione della parte estrinseca di quell'arte, ci fosse stata l'applicazione, libera in ogni individuo, di quel principio intimo ond'è animata l'arte di Raffaello; se questa insomma non si fosse cristallizzata in formole, se fosse stata fonte feconda di nuovi motivi pittorici, Bologna in quel periodo infelice che sorgeva per tutte le scuole d'Italia, salvo la veneta e la ferrarese, avrebbe, come Vestale prediletta dal Nume, mantenuto il fuoco sacro dell'arte, e i Caracci più tardi non avrebbero avuto una rivoluzione da fare. Ma, per vero dire, con tutti i miei *se* io supponea l'assurdo. Ciò non poteva avvenire. Gl'imitatori non sono mai grandi ingegni, perchè i grandi ingegni non sono imitatori. Questi, appropriandosi i caratteri più superficiali del modello, non ne penetrano il significato, non risalgono al ganglio da cui s'irradia quella vita potente; e giungono presto an-

che all' alterazione di quei caratteri superficiali, giacchè a mantener questi intatti occorre l' aroma di quel senso intimo animatore con cui que' caratteri stanno in rapporto, di cui sono anzi la schietta espressione esterna. Tuttavia, data la contemporaneità del raffaellismo bolognese e del michelangiolismo di altrove, convien considerare il primo come minor male. Gl' imitatori di Michelangelo posero il sommo dell' arte nella millanteria anatomica, nelle positure incomode, nelle linee stranamente torte e turbate. Pensarono che, poichè il corpo umano era stato oramai esplorato, analizzato, inteso così perfettamente, si potesse ritrarlo a memoria, aggiungendovi una certa salsa piccante che dissero *terribilità*; e così avvenne che l' anatomia, la più fredda delle scienze, si sostituì al calore dell' ispirazione. Non più slanci d' ingegno, ma calcolo, ma abuso d' una ricetta, la quale non avea neppure il miserabile vantaggio d' es-

ser composta di molti ingredienti, tanti almeno da poter far prevalere or l'uno or l'altro e produrre così una relativa varietà di sapore tra le diverse opere. Non più brama di contemplare la vita nella moltiplicità inesauribile delle sue manifestazioni, ma ripetizione perpetua delle cose medesime, e queste rappresentanti sempre una traduzione viziosa della natura. Se l'ideale di Michelangelo, benchè, per fiammante originalità di sentimento, poggiato a grande altezza artistica, era ristretto, quello dei suoi seguaci si restrinse ancora di più, si anneghittì, s'irrigidì. Nessun grand'uomo più di Michelangelo è stato compromesso e tradito dai suoi ammiratori.

I seguaci di Raffaello, rispetto agli altri, videro nel loro campo quella maggior ampiezza e varietà che nel dar vita a soggetti differenti era stata tracciata dal maestro. Non s'avventurarono a percorrerne ogni spazio; ma non si chiusero, come gli altri,

in tanta angustia di siepe. C' è una formola purtroppo anche in essi, ma più flessibile, più suscettiva di modificazioni, capace ancora di associarsi alla varietà dei tipi umani quali della natura sono offerti. Sopratutto poi costoro ebbero più sobrietà di stile, una percezione del vero meno anormale, una maggior cura del chiaroscuro e del colore. E se con tutto questo la loro arte fu misera, non fu almeno goffamente, odiosamente superba e tracotante come quella dei michelangiolisti. I quali anche più tardi, quando il periodo raffaellistico si andava esaurendo, stentarono a far allignare il lor seme in questo suolo. Giorgio Vasari, che nel 1540 era a Bologna a dipingere tre vasti quadri pei monaci di S. Michele in Bosco, non sedusse che il giovane Prospero Fontana, il quale parmi sia l'unico pretto michelangiolista nato e vissuto a Bologna. Il Primaticcio portò l' arte sua a Mantova e poi a Parigi; il Sabattini, il Samacchini, Ercole

Procaccini, i due Passerotti, Pellegrino Pellegrini, il più insigne tra costoro, non accettarono il michelangiolismo che a condizione di contemperarlo con altri elementi tolti da Raffaello e dal Correggio. Ma io non devo ora occuparmi di costoro.

Gli eredi del Francia furono raffaellisti tutti? No; ma quelli che si serbarono più fedeli al maestro contribuiscono poco alla fisonomia di quel periodo storico. Non parlo di Giacomo Boateri che lavorò pochissimo e di cui resta, unico saggio autentico, una *sacra famiglia* nella galleria Pitti, troppo rossa d'intonazione, ma per disegno, per garbo di atti e di volti abbastanza buona. Nulla palesa in questo artista il proposito di dipartirsi dalle massime del Francia. Forse è sua anche una *Madonna col putto* che nelle galleria vaticana è attribuita allo stesso Francesco Francia. Non parlo di Timoteo Viti, il più gentile e intelligente tra gli allievi del Francia, perchè abbandonò Bologna fin

dal 1495, e vivendo lontano modificò la maniera sugli esempi del Perugino e di Raffaello. La graziosissima *Maddalena,* che di lui possiede questa pinacoteca, non fu fatta per Bologna, ma ottenuta, correndo il nostro secolo, da' possessori d' Urbino mediante un cambio con altra opera d' arte. Poca attenzione merita Cesare Tamarozzi, disegnatore debolissimo, fiacco e meschino nelle modellazioni, e che spesso annega gl' insegnamenti del Francia o del Costa (non discuto s' ei provenga dall' uno o dall' altro) in un' insana condiscendenza alle predilezioni di Amico Aspertini. Non è importante rilevare se Giovan Maria Chiodarolo derivi dal Costa, come per indizi desunti dalle opere crede il mio amico Corrado Ricci, o dal Francia, come scrissero il Baldi, il Bumaldo, il Masini e, dopo questi, il Malvasia, la cui affermazione, essendo fondata sopra le *vacchette* del Francia ch' ei consultava e di cui fa menzione anche a questo

proposito, non può essere respinta. I due maestri operarono a Bologna contemporaneamente, vissero, a quanto sembra, da buoni amici, ed ebbero molti caratteri comuni nell'arte; sicchè è naturale che i giovani desumessero dall'uno e dall'altro, e secondo la personale disposizione seguissero più questo che quello, non tenendosi troppo vincolati al maestro che li aveva istruiti. Checchè sia di ciò, del Chiodarolo qui convien dire qualche parola, poichè fa parte del gruppo di pittori che segue immediatamente al Francia, senza far causa comune coi raffaellisti.

Se sono del Chiodarolo il *Presepio* della pinacoteca segnato col n. 60, l'altro *Presepio* della chiesa di S. Vitale, che il Ricci con buone ragioni gli attribuisce, e il *Cristo* che in forma di ortolano appare alla Maddalena, in S. Giovanni in Monte (coperto di indiscreti restauri, che tolgono coraggio ad indagar la giustezza dell'attribuzione, la

quale è ugualmente del Ricci), il Chiodarolo sembra un pittore, non solo privo di ogni spirito di iniziativa, ma ravvolto meschinamente, intricato e stretto nei legami della scuola, ch' ei porta male, pieno dî perplessità e di paure, le quali logicamente approdano ad una convenzione delle più scarne e impersonali e miserabili che mai si possano vedere. Ma la stima di questo artista si rialza molto se guardiamo i suoi due affreschi nella cappella di S. Cecilia. In uno di essi è rappresentato un angelo in piedi, che ogni buon quattrocentista gl' invidierebbe. Il celeste messaggero ha nell' aspetto qualcosa di transumano; maestoso ed elegante ad un tempo spira la pace intorno a sè e comanda l' ossequio, e la mandorla luminosa, entro cui spicca, aggiunge un carattere ieratico all' inaspettata apparizione. Egli apre nobilmente le braccia, stendendo due corone sulle teste di Cecilia e di Valeriano, inginocchiati davanti a lui con tale atto ri-

spettoso a cui la fine esecuzione accresce efficacia. La scena è d' una incantevole semplicità, che vi attrae e vi trascina senza che possiate rendervi conto delle cause di quel fascino. Ma la dilettazione estetica che l' affresco vi cagiona, non riesce mai ad eliminarvi del tutto il fastidio di un gettar di pieghe abbastanza vizioso e pesante. È singolare che questo difetto scompaia affatto nell' altro affresco, dirimpetto al primo, rappresentante *S. Cecilia che disputa davanti all' imperatore*. Ivi i panni non usurpano più della conveniente misura, e le pieghe hanno l' euritmia evidentemente derivata dal Francia. Ma è mancata in questo affresco l' originale e nitida ispirazione ond' è sì bello il primo. Ordine, chiarezza, equilibrio nel distribuir le figure: insomma obbedienza coscienziosa alle regole scolastiche; e non c' è altro da dire. Lodevole molto però è la figura della santa, gentile e modesta quanto nobile, con un senso, finissimamente

rilevato, di ritrosia nell'atto esteriore, mentre è palese in quel gracile aspetto la fermezza della convinzione che l'ha resa eloquente. In conclusione, il Chiodarolo appare a noi buon frescante, benchè queste pitture fossero fatte da lui quand'era giovanissimo. Più tardi, secondo le parole del Malvasia, egli fu assai più abile, dipingendo pel cardinale Ivrea nella palazzina della Viola, ove forse sotto gl'intonachi resta qualcosa delle opere sue e degli altri che vi operarono a gara. Mi auguro che si facciano dei tentativi per recuperare alla storia della pittura bolognese uno de' più importanti documenti.

Il bisogno di affrettarmi m'impedisce d'intrattenermi a ragionare dell'*Assunzione* in S. Martino, opera pregevolissima, di cui Corrado Ricci fa onore al Chiodarolo, giustamente togliendola al Perugino, a cui l'attribuivano gli scrittori delle vecchie guide. Eccellente è il partito generale del colore: tonalità bruna delle figure su cielo chiaro,

intelligenza delle forme, comechè ancor esili, disegno castigato, vivacità di atti, teste di bel carattere, getti di pieghe sobri e veri. Ma io non sarei meravigliato se un bel giorno una vecchia carta venisse a rivelarci che quell'opera è di Lorenzo Costa, il quale nella maniera ch'egli incominciò a praticare sul cader del secolo XV ebbe appunto queste intonazioni vigorose, queste teste un poco impiccolite nella proporzione generale, questa qualità di tipi virili, questi lembi prolungati, appuntiti e strisciantì sul suolo.

Giacomo Francia in tutta la vita non sembra aver avuto altra ambizione che di somigliare a suo padre. Ma non è mai avvenuto che chi parte da un concetto d'imitazione, ricusandosi ad ogni colloquio diretto colla natura, a poco a poco non si ceda tutto alle abitudini della pratica quotidiana, le quali saranno necessariamente meschine e da ultimo anche nauseose, perchè formatesi al chiuso, all'ombra, senza la cooperazione

di quel sole ch' è il vero. L' uomo altera tuttociò che elabora entro sè stesso, fuori di ogni contatto esteriore. Un ideale vuol essere guardato, interrogato desiosamente, ma non tocco; chi si fa ideale delle opere di un altro, ha il suo fine sì daccosto che lo afferra, e, maneggiandolo sempre, inconsapevolmente lo sfigura. In qualche opera fatta da Giacomo poco dopo la morte di suo padre, per esempio, il *Crocifisso* in S. Stefano, lo spirito dell' estinto ancor gli parla facondo. Nè deve esser poco lungi da quel tempo il frontale della vecchia *Madonna* in S. Petronio, in cui, l' angelo che, sospendendo di sonare, volta coll' arco del suo violoncello la pagina di un libro di musica posato in terra, pone una nota nuova quanto vivace in una composizione ripetuta. Belli similmente sono i due angeli seduti in terra nel frontale della *Madonna* in S. Vitale, seppur questo è di Giacomo, come dice il Malvasia nella vita del Bagnacavallo, e non

di Francesco, come lo scrittore stesso, contradicendosi, afferma nella guida di Bologna. Forse Francesco lasciò il lavoro incompiuto; e Giacomo vi aggiunse i due angeli volanti, sì sciatti e sgarbati che non possono esser opera del maestro. Nel 1526 troviamo in Giacomo l'imitazione già passata al vizzo, al guasto, al vizioso. Alludo alla tavola del S. Giorgio, che Giacomo dipinse per la chiesa di S. Francesco, facendosi aiutare da suo fratello Giulio. Il D'Agincourt, il Rosini, il Lanzi hanno lodato la fluidità e disinvoltura di stile che Giacomo acquistò cogli anni, e che già possedea quando dipinse questa tavola; ma che valore ha un pennello che distende e fonde le mestiche con facilità, se non precisa e definisce con fermezza le forme? La scioltezza in pittura è sempre biasimevole, quando non riposi su di un substrato saldissimo di sapere, quando non sia stata preceduta da anni di ricerche quasi meticolose. O giovani che ai nostri giorni

ammirate lo stile sì libero di Domenico Morelli, sappiate che nella sua giovinezza egli è stato rigoroso, accuratissimo disegnatore. Si può permettere alla mano di sbizzarrirsi, quando vigila l' intelletto ricco di conoscenze. Il Malvasia credè questa tavola del S. Giorgio opera di Francesco, mal leggendo la firma, e se ne fece argomento contro il Vasari, stimando poter provare che nel 1526 Francesco viveva ancora, e non avvedendosi che il Vasari poteva esser combattuto con armi ben più acute e sicure. S' ei cadde in questo errore, egli è che non aveva occhi e gusto che pei Caracci e pei caracceschi; ma pei cinquecentisti del primo periodo non avea nè passione nè occhio esercitato. No: morto Francesco Francia, non si trova più a Bologna quel suo disegno ove c' è una purità e una ritenutezza quasi di vergine, nè quelle sue modellazioni che raramente s' arrischiano a larghezza, ma che, nei brevi limiti entro cui

il sentimento dell' artista le ha circoscritte, pur riflettono sincere le impressioni vive della natura; o, seppur talora conseguono larghezza, vi fondono per entro armoniosamente, come nel meraviglioso S. Sebastiano dei Bentivoglio, delizie indescrivibili di particolari. Innanzi alla scioltezza di Giacomo si ridesidera l' amabile ritrosia di suo padre.

Ad ogni modo, il primo periodo di Giacomo Francia è il più corretto. Protraendo la vita fino al 1557, egli passò noncurante, pigro, in mezzo ai raffaellisti non solo, ma tra le purgatissime delicatezze di Benvenuto Garofolo, tra la florida grandiosità di Girolamo da Carpi, tra il brio decorativo e la scienza solida del Primaticcio; conobbe il nobile ingegno di Nicolò dell' Abate, che da lontano precorre i Caracci, vide anche l' importazione michelangiolistica in quel ch' essa poteva avere di più eletto, e non senza indipendenze frequenti e ribellioni in cui s' alza trionfatore il buon senso

(accenno all' arte di Pellegrino Pellegrini detto il Tibaldi), assistè al primo levar dell' ala del gentil Sabattini, ma non c' è mai nell' arte sua un riflesso di ciò che le si agita dintorno. Chiuso nella sua maniera, egli si andò di mano in mano peggiorando. La fluidità delle modellazioni trasmoda più che mai in floscezza; nei contorni appare sempre più uggiosa la cifra; il movimento delle figure accusa l' incertezza dell' intenzione; il concetto stesso della normale proporzione delle membra gli si offusca, dopo la lunga negligenza di guardare il vero. I due quadri della pinacoteca, rappresentanti, l' uno, *S. Frediano* con altri santi, l' altro, la *Madonna* con S. Paolo, la Maddalena e S. Giovannino, per non dire di altri nelle chiese di Bologna, sono documenti della fine infelice ove necessariamente doveva arrivare l' artista, in cui forse, per suggestione di amor paterno, Francesco Francia avea sperato il degno continuatore della sua gloria.

Ma è tempo ch' io dica alcune parole dei raffaellisti, due dei quali specialmente occupano colle loro opere sì largo posto in quel periodo della pittura bolognese da non lasciar scorgere facilmente a prima occhiata quelle degli altri. Sono il Bagnacavallo e Innocenzo da Imola, ambedue nell' adolescenza allievi del Francia; il primo dei quali s'innamorò dell'arte di Raffaello, conoscendo e avvicinando il grande artista, come ho già detto; l' altro si risolse a seguirla per aver veduto ed amorosamente, divotamente, copiato la *sacra famiglia*, ora gemma del museo di Napoli, allora posseduta da Lionello da Carpi. Tutti e due si consacrarono a Raffaello con piena dedizione di sè stessi, e restarono sempre fermissimi nella loro fede. Giunti quando il fecondo lavoro dei quattrocentisti, dall' esame del reale salendo a grado a grado, illuminato sempre da un raggio di arte ellenica, era giunto alla conquista della bellezza, essi vollero, per dir

così, afferrare quella parvenza, ch' era anch' essa fenomeno transitorio, e prolungarne la durata, condannando tuttociò che minacciava d' intorbidarla o di sostituirlesi, anzi chiudendo gli occhi per non vedere lo sfregio, come credenti innanzi a cui si commetta una profanazione. Ma la bellezza (intendo dire con questa parola quel che di più squisitamente estetico può avere l'aspetto umano, e che s' accompagna alla maestà, al decoro' alla grazia) la bellezza, frutto di lungo processo di eliminazione, non ebbe in Grecia limiti molto estesi, non li ebbe nella maturità del Rinascimento; ed è fatale che, dopochè il genio l' ha rivelata, essa tenda a fissarsi in poche formole. Così avvenne nel periodo antico, così nel moderno. Trovate le formole, non era più agevole a nessuno sciogliersene, quand' anche ce ne fosse stata l' intenzione; perchè non si rinunzia facilmente a ciò che rappresenta il più eccelso premio concesso dalla natura a chi l' ha

proseguita d'amoroso studio, e perchè gl'ingegni minori s'accorgono con gioia che le formole sono praticabili anche da loro. Ve l'immaginate la voluttà del pittore, il quale vede uscire dal suo pennello qualcosa che, secondo il suo giudizio, s'approssima a quegli esemplari in cui egli vede risplendere la somma perfezione? Egli scorda che il suo pregio è mendicato, non vede che in quell'applicazione di seconda mano è svaporato il profumo essenziale che l'originalità della primitiva visione avea trasfuso in quella forma; egli s'inebria fino a figurarsi di essere un collaboratore, un socio del grand'uomo che adora. La sola verità intellettuale trapassa inalterata d'una in altra mente: la voce di chi l'ha ricevuta non l'enuncierà con meno eloquenza che abbia quella di colui che l'ha scoperta; ma l'arte non è pura elucubrazione intellettuale: essa si avviva del pulsare spontaneo di un cuore, e illanguidisce quando un cuore si muove

galvanicamente per virtù trasmessa da un altro.

Imitando, avviene che poco o nulla è interrogata la sola legittima consigliera dell'artista: la natura; ma è interrogato sempre il concetto che nella mente si è depositato della perfezione altrui. Senza dire che questo concetto è più o meno buono, più o meno compiuto, secondo la naturale capacità della mente che l'ha accolto, è da considerare piuttosto che, non volendo l'imitatore ripetere tali e quali gli esemplari idoleggiati (chè allora sarebbe un copiatore), quel concetto, obbligato a concretarsi alquanto differentemente da ciò che l'ha originato, non può dare spesso che consigli vaghi e incerti, ove l'ingegno si spossa, lasciando nell'opera tracce assai chiare del travaglioso tentennamento. Aggiungete che non è possibile ad un ingegno di secondo o terzo grado nascondere l'enorme pressione, volontariamente impostasi, d'un ingegno maggiore;

quindi nessuna libertà d'incesso, nessuna agevolezza di atteggiamenti; e che cosa l'arte possa guadagnare in tali condizioni, ognuno lo vede. Aggiungete pure che non riesce a nessuno, per isforzo ch'ei faccia, di sopprimere ogni residuo della propria personalità. Infatti i due pittori, di cui ci occupiamo, benchè pienamente concordi nel loro programma, si distinguono sempre con assoluta certezza l'uno dall'altro. Ora questo elemento originale, che non manca mai, mostrandosi impastoiato, stretto, premuto, tormentato, finisce col produrre un'impressione penosa e, a lungo andare, anche disgustosa. Quando si fa l'arte in questo modo, il puro amore della natura è finito. È nata l'arte accademica. La declamazione (non ampollosa ancora, anzi riservata e calda di genuina ammirazione per le opere del vero genio, ma declamazione ad ogni modo) la declamazione, dico, prende il posto della schietta facondia del poeta. Quel

che nel linguaggio del genio era calore sincero, qui diviene fredda affettazione. Il Bagnacavallo ed Innocenzo aprono con solennità una scena; ma la vostra mente, bramosa dell' impreveduto, sa donde quella solennità è tolta, e l' anima non ne deduce alcuna vibrazione. Hanno il sentimento del decoro; ma voi avete imparato da esemplari autentici e più perfetti che, dato un girar largo delle linee e sapienti opposizioni dell' una all' altra, dati certi atti statuari e certe particolari impostature, ciò non è difficile. Hanno il sentimento della grazia; ma questa, per essere perfetta, bisogna che lasci lo spettatore convinto che le figure, che la posseggono, sieno inconscienti della gradevole sensazione che destano. In quell' inconsapevolezza è tutto il fascino della grazia; e questo finissimo sentimento dell' arte è, più o meno, compromesso sempre quando la grazia è pregio accattato. La grazia è tal cosa che cammina, per dir così, su di una

linea molto sottile: basta un nonnulla a farle perdere l'equilibrio e a farla diventare leziosaggine. Non disegnano bene Innocenzo e il Bagnacavallo? Benissimo, per chi nel disegno non mira che ad un ideale scolastico; ma non c'è una linea che attesti una percezione immediata della vita, che risponda ad un palpito libero da influenze. Non sono nobili le figure degli uomini, belle quelle delle donne? Certamente sì, ma è nobiltà e bellezza prestabilite per convenzione. Noi non possiamo neppure per un momento escludere il pensiero che tuttociò è preso ad imprestito, e che sotto le fastose apparenze circola un sangue la cui qualità è inferiore a quel che le apparenze vorrebbero far credere. Noi non possiamo non sentir pena di trovarci dinanzi a pittori che non hanno il coraggio di venirci davanti colla loro fisonomia, mostrando le qualità proprie; pittori che con improvvida abnegazione hanno intorpidito, isterilito, cercato

di schiacciare quel principio originale che Dio depone nelle anime di tutti gli uomini, anche dei più goffi. Non possiamo dimenticare che l'arte ch'essi idoleggiano, è da sè sola tanto alta e compiuta da non aver bisogno di essere rispecchiata e corteggiata.

Il merito dunque di questi due pittori è molto relativo. Applicare una grande dottrina senza aver la forza di abbracciarla tutta, appropriarsene, tutt'al più, alcuni brandelli superficiali, sostituire l'erudizione, il calcolo, la pratica al genio, è qualche cosa, ma non è il processo psicologico che genera le opere grandi; potrebbe anche essere sterilità larvata abilmente. Le lodi che ebbero dai loro contemporanei e dai posteri sembrano oggi, se non indebite, esagerate. Per esempio, il Malvasia antepone Innocenzo al Francia, e di tal giudizio si fa argomento per dimostrare la sua imparzialità, dicendo che il desiderio di dare risalto ai meriti dei suoi concitta-

dini non lo rende sì cieco da non fargli vedere che questo imolese vale più di loro. Ma era fatale che questo scrittore nel far giudizi critici inciampasse in stramberie anche volendo scemar la fama dei suoi bolognesi. Del resto, a mettere d'accordo questo concetto colla sentenza, da lui data in altro libro, della superiorità del Francia su Raffaello, convien proclamare Innocenzo il primo pittore del mondo.

Ho detto che è facile distinguere l'un dall'altro questi due artisti. Il Bagnacavallo è coloritore più succoso, più armonioso. C'è un suo quadro d'altare nella chiesa della Misericordia, ove il gruppo della Madonna col putto, di pretto carattere raffaellesco, ha qualcosa d'impetuoso e di vivo che la forza del colore avvalora; e sono pure colorite benissimo le figure dei committenti (la famiglia Parati) ivi introdotti in preghiera. Innocenzo ha l'animo inaccessibile a quel senso d'armonia. Le sue carnagioni

sembrano di sostanza dura verniciata in roseo chiaro, senza trasparenza, senza largo concetto delle graduazioni di chiaroscuro; gli abiti sono tinte intere che spesso mal si accordano, e lo sparire delle velature, che egli ponea sopra certi suoi verdi chiari, produce ora dissonanze fastidiose. Il Bagnacavallo addolcisce i contorni e rileva le modellazioni con tocchi sicuri; Innocenzo è più ricercatore, più diligente, ma anche più duro, più arido nello stile. Si distingue anche il Bagnacavallo pei suoi nasi un po' corti e nei tipi giovanili alquanto arricciati, per le narici oblique che rendono talora men amabili le fisonomie, per angoli di bocche volti all'insù; Innocenzo ha intendimento più nitido di quel che ci vuole a fare un bel viso, e in generale, ha più serietà, più pompa, come un attore che passeggia ritmiticamente il palcoscenico, drappeggiato con arte irreprensibile, ma poco simpatico. Uno de' caratteri di Innocenzo è anche l' abuso dei panni

cangianti, nei quali spesso s'avventura da incauto, come in un gorgheggio difficile un orecchiante proclive a uscir di tono. Ambedue riproducono, quando possono, motivi raffaelleschi. Una *sacra famiglia* di Innocenzo in questa pinacoteca. è pochissimo dissimile da quella del museo di Napoli, della quale è evidente che il buon imolese nel suo cuore avea fatto un culto; il *S. Michele* del quadro n. 89, già nell'altare maggiore di S. Michele in Bosco, è quasi copia di quel di Raffaello che appartenne a Francesco I ed ora è al Louvre; il gruppo della Madonna col putto arieggia la *Madonna di Foligno.* Nella sagrestia di S. Michele in Bosco il Bagnacavallo, avendo a dipingere una *Trasfigurazione*, non sa concepirla in maniera diversa da quella famosissima, che i romani videro piangenti accanto alle sembianze ceree di chi l'aveva dipinta, e che il card. Giulio dei Medici, costretto dal pubblico entusiasmo, avea dovuto lasciar in

Roma, dove non era destinata; e benchè la parete per troppa larghezza non si adattasse a ricevere quella composizione, il Bagnacavallo ne disgrega audace i gruppi, ne snerva la robusta compagine, ma non rinunzia a riprodurla. Si narra ch' egli in tali casi si scusasse dicendo che, poichè invenzioni belle come le raffaellesche egli non avrebbe mai potuto avere, la meglio era di appropriarsele tali e quali. Osserva il Lanzi che il Vida e altri poeti latini del 500 per la stessa ragione intarsiavano di emistichi virgiliani ed anche di esametri interi i loro componimenti, ma che in tal modo è spalancata troppo ampia porta al plagio e all' ozio.

Abbiamo in Bologna un bel documento di quel ch' era Innocenzo prima di diventare raffaellesco. È una *Risurrezione* dipinta in affresco sopra la porta del coro notturno di S. Michele in Bosco. Fu scoperta pochi anni fa, sotto l' intonaco che la nascondeva.

A primo aspetto pare opera di un buon ferrarese, e principalmente ricorda la mano di Benvenuto Garofolo. Eppure è di Innocenzo. Lo dice il Vasari, che anch' esso dipinse in quel monastero e conobbe Innocenzo di persona; lo dice Pietro Lamo, che fu rispettosissimo discepolo di Innocenzo e non avrebbe confuso un' opera di lui coll' opera di un altro; lo dice finalmente il contratto, scovato da Corrado Ricci, in cui Innocenzo si obbligò nel 1517 a fare quella pittura.

Avea ventitrè anni. Era stato, nove anni prima, *ad instantia del Felesini e del Gombruti*, accolto nella scuola del Francia; può anche darsi che più tardi, come narra il Vasari, andasse a Firenze alla scuola di Mariotto Albertinelli, le cui influenze, chi ben guarda, si mescolano in Innocenzo alle influenze raffaellesche; ma qui egli è devoto ai ferraresi del suo tempo, quanto allo stile; quanto ad alcuni pensieri nell' atteggiare i

soldati giacenti in terra, si è ricordato della bellissima Pace del Francia, ov' è niellato lo stesso soggetto. È un affresco pregevolissimo per la spontaneità delle pose, per la sapienza dei mezzi tecnici, per l' assenza di ogni convenzione, per la bellezza del colore. Purtroppo, quando fu discoperto, non si fece attenzione che il Lamo nomina due *Profeti* dalla stessa mano, quivi accanto, a destra e a sinistra; ma non possiamo deplorar troppo un' omissione si facilmente riparabile.

Nello stesso luogo abbiamo altri affreschi d'Innocenzo: il *Transito* della Madonna nella curvatura del nicchione di fondo, l' *Assunzione* nel catino, l'*Annunziazione* nella parete sovrastante al nicchione. Or bene, la *Risurrezione* che abbiamo considerata, è un episodio brevissimo nella vita artistica di costui. Ei ci lascia col dolore di vederlo uscir subito da una strada ch' era meglio accomodata ai suoi passi. Basta volger lo

sguardo per vedere lo stesso uomo inerpicarsi in alture ove procede a disagio, e di cui tenta invano raggiungere le cime. Meglio sarebbe stato per lui non impacciarsi di questo disegno così scolasticamente corretto, eppur così freddo, così lontano dalle buone origini della natura vivente! E possiamo dir così con franchezza anche perchè troviamo nel *Transito* tre ritratti bellissimi di monaci olivetani, quello principalmente di fra Barnaba Cevenini, priore del monastero, che è una meraviglia e che dimostra quanto Innocenzo vedesse acutamente nel vero, allorchè, sciolto di ogni preoccupazione, tutto gli si abbandonava fiducioso. Di questa sua facoltà, rimasta quasi sterile, abbiamo un altro indizio nei ritratti dei due coniugi dipinti nella *sacra famiglia* della pinacoteca, che ho già ricordata.

Altre opere d'Innocenzo restano a Bologna in S. Maria dei Servi, in S. Salvatore, in S. Giacomo. Sempre è lo stesso principio

di imitazione che vi domina; sempre è uno svolgimento stimolato da un' azione tutta riflessa. Restano anche alcuni affreschi nella palazzina della Viola, i soli avanzi del grande naufragio, i quali, per quanto lodati dai vecchi scrittori, non alterano il concetto che abbiamo di questo artista. Il quale, scrive il Vasari, *fu persona assai modesta e buona. Affaticandosi più di quello che potevano le forze sue, ammalandosi d' anni cinquantasei* (ossia nel 1550) *di febbre pestilenziale, ella lo trovò sì debole e affaticato che in pochi giorni l' uccise.*

Gli affreschi del Bagnacavallo hanno avuto mala sorte. Distrutti affatto quelli del refettorio di S. Salvatore, distrutti quelli della cappella della Pace in S. Petronio, ov' egli dipinse storie della vita di Cristo e della Madonna in concorrenza con Girolamo Marchesi, detto il Cotignola, con Innocenzo e con Amico Aspertini; ma, dice il Vasari, la maniera del Bagnacavallo fu giudicata *la più*

dolce e sicura. Sfigurati dal restauro (meglio sarebbe dire *assassinati*) quelli della cappella Ramazzotti a S. Michele in Bosco. Un buon frammento di un' *Incoronazione* è nel cortile di Pilato, in S. Stefano, sepolcro Beccadelli. Pregevole nel suo stesso deperimento è la *Visitazione* in S. Vitale, tanto più che il Bagnacavallo qui sembra indipendente da influssi; quando non voglia dirsi che nel profeta seduto in terra e introdotto nella scena come simbolo, egli abbia cercato appropriarsi, come dice il Malvasia, la terribilità michelangiolesca. Del resto, la composizione è buona. C' è nell' ampiezza della scena una quiete conveniente al soggetto. Grandeggia nel fondo un' architettura sontuosa, a cui si ascende per magnifico scalone, e in ciò pare il Bagnacavallo quasi un precursore di Paolo Veronese. In disparte stanno genuflesse le figure dei committenti, gentil nesso di idee che collega i protettori celesti coi bisognosi di protezione, e che

solo la nostra borghese e gretta *positività* fa denominare *anacronismo*. Non oso mettere tra gli affreschi del Bagnacavallo i tondi dipinti sulla volta di S. Giacomo, perchè tal giudizio è irto di dubbi; ma è dovere ricordare i tredici santi dipinti nella sagrestia di S. Michele in Bosco. Qui par veramente che il Bagnacavallo, più che abbarbagliato dalle esteriorità raffaellesche, sia stato agitato e incalorito dallo spirito di lui; la qual cosa poi in altri termini vuol dire che, levato il pensiero ad un' alta e indefinita intonazione artistica, egli ha potuto rendere un abbastanza largo margine alla sua libertà individuale. Questi santi sono notevoli pel carattere semplice, austero e maestoso degl'insiemi, per la convenienza dei tipi, pel getto decoroso dei panni. Sono esseri che veramente vivono al disopra di noi; si sente di aver con essi un rapporto da inferiori a superiori; appaiono come nobile trasfigurazione dell' aspetto umano. E questo suggello

di superiorità è mirabilmente secondato dal disegno largo quanto puro, dal colore sapientemente discreto, dalla ricchezza stessa dei tappeti e degli arazzi sui quali l'artista ha fatto posar le figure. Un po' rôse dal tempo e non immuni dalla tabe dei ritocchi, esse tuttavia sono assai lontane dal mostrarsi a noi in quell'eccellenza che fruttò all'artista, nel suo tempo giustissima ammirazione.

Ma quando si guardino altre opere del Bagnacavallo, per esempio, il quadro del *Crocifisso* nella sagrestia di S. Pietro, la *sacra famiglia* con S. Paolo e S. Benedetto nella pinacoteca, egli purtroppo fa l'effetto di un ingegno assiderato in una convenzione, la quale gli s'infiacchisce, gli degenera adagio adagio sotto il pennello. Al vizio originario si aggiungono i vizi della pratica sciatta. Il quadro della pinacoteca è documento di questa fatale degenerazione, col suo disegno torto, vizioso, senza finezze, coi suoi modellati dalle mestiche molto fuse, che approdano

ad una dolcezza ingannevole, ove non c'è che l'approssimativo della forma, ove le carni non hanno consistenza. Dinanzi al Bagnacavallo e ad Innocenzo da Imola convien passare inchinandosi: le forti fedi, apertamente professate e tenacemente mantenute fino al termine della vita, vogliono il nostro rispetto. Ma, compiuto l'ossequio, possiamo negar loro il nostro assentimento, ed anche rammaricarci che si sia trascinata in catene una virtù che, libera, potea salire a notabil volo; giacchè in arte ha soltanto vero pregio ciò che esce dalle profondità di uno spirito che parla onestamente il suo proprio linguaggio.

Terrò parola, prima di chiudere questo discorso, di due altri allievi del Francia, che secondarono con meno ingegno la corrente del raffaellismo bolognese; ma basterà dir poco, che all'importanza loro sarebbe sproporzionato un lungo discorso. Girolamo Marchesi, detto il Cotignola, peregrinò per l'Ita-

lia, lasciando opere a Roma, a Napoli, a Rimini, le quali ora difficilmente sarebbero rintracciabili. Pare che fosse valente nel dipingere ritratti; lodatissimi furono quelli di Massimiliano Sforza e di Gastone di Foix. I suoi affreschi qui in S. Maria Maggiore sono stati abbattuti. Insieme a Girolamo da Carpi e a Girolamo da Treviso dipinse la volta elegante della sagrestìa di S. Michele in Bosco, la quale perciò si chiama la volta dei tre Girolami, deperitissima, ma che speriamo vedere reintegrata nella sua bellezza dalla sapiente interpretazione dell' illustre prof. Samoggia. Per farsi un' idea di quel ch' ei valesse come pittore di tavole d' altare, si guardi lo *Sposalizio della Madonna* in pinacoteca. L' imitazione di Raffaello c' è; ma come, abbandonato il nocciolo vitale intimo, s' è tutta ridotta alla superficie delle cose, e in quest' improvvida trasmigrazione come s' è immiserita, rattrappita, sdilinquita! Come composizione, è confuso: figure pigiate su

figure, tanto che sembra non aver l'artista messo in rapporto il numero delle persone collo spazio in cui intese disporle. Come colore è falso e monotono; il disegno palesa come la convenzione raffaellistica si trasformasse passando attraverso un'anima grossolana. In alto è cosa ridicola que' putti che si sollazzano trattenendo la colomba impaziente di volare, per lasciarla a tempo. Se si pensa che in quella colomba è simboleggiato lo Spirito Santo, è da accusare l'artista, non dico d'irriverenza (chè questa non fu certamente nella sua intenzione), ma di fatuità irriflessiva. Per lui la Divinità è legata dal volere degli angeli, e le è attribuita un'animalesca inconsapevolezza della ragione di sua presenza e del momento propizio al suo intervento. Festevole bambocciata surroga la rappresentazione di augusti misteri. Così non pur si falsava l'arte del divino Raffaello in quel ch'essa ha di più estrinseco, ma spariva ogni abitudine di

quella meditazione intellettuale, sovra cui il maestro si preparava ai voli della concezione estetica.

L'altro di cui mi resta a parlare è Biagio Pupini, detto Biagio dalle Lamme, la cui adesione ai raffaellisti non cancellò la sua provenienza dal Francia. Artista frettoloso, avido di guadagni, rifuggente dal riflettere, amante della musica e della vita lieta, destro nell'allearsi ad operare coi più abili, si fece presto un fare consuetudinario, in cui è facile ravvisare l'uomo che non vuole stillarsi il cervello a studiare. Una tenerezza di colore caldo nelle carni, una cotal gentilezza di fisonomie, ma vera castigatezza, no. Il proposito di dar garbo alle movenze lo trascina talvolta a torcere gl'insiemi più che le ossa non comportino. Si guardino, per aver un'idea della sua maniera, il *Presepio* della pinacoteca e la *S. Orsola* in S. Giacomo.

Quando anche il timore, o Signori, di essere indiscreto, trattenendovi qui troppo

lungamente, non mi avesse obbligato a correre rapido nel vasto campo in cui vi ho condotti, il ragionamento dovea per necessità esser monco. Chi potrebbe ormai, dopo tanto disperdimento di notizie, tener dietro ai numerosissimi eredi del Francia? È frequente trovar opere di cui non può dirsi altro se non che sono della scuola del Francia; frequente vederne tali da acervare nella moltitudine di quelle che si dicono della scuola di Raffaello, e che forse sono nate a Bologna anch' esse da allievi del Francia, i quali, nonchè conosciuto il grand' uomo, non avevano neppur visitato Roma. La stessa antichissima arte bolognese della miniatura sente questa influenza: si guardi ad esempio, nel Museo Civico la prima pagina dello Statuto dei Drappieri, miniata nel 1523 di G. B. Cavalletti, presumibilmente scolare del Francia anch' esso. Certo è che, se il Francia, come dissi nella mia conferenza precedente, ebbe analogie col Perugino per

natura d' ingegno e di stile pittorico, per alcuni accidenti stessi della vita, in ciò gli fu molto dissimile: non ebbe Raffaello. Agli augurî radiosi non risposero gli avvenimenti. Fu difetto di un grande ingegno? Forse sì; ma chi può dirlo con sicurezza? Chi misura la potenza virtuale di tanti uomini, dei quali a noi non è giunto neppure il nome, e che forse s' accasciarono sotto il peso di condizioni maligne? Raffaello è singolare non solo pel genio, ma pel cospirare concorde di tutti gli avvenimenti a suo beneficio. Sappiamo noi quel che sarebbero stati gli allievi stessi del Francia, di cui sappiamo i nomi e le opere, se fossero nati quindici o venti anni prima, e se il Francia stesso, pittore, per ipotesi, fin dalla prima giovinezza, li avesse istruiti? La nostra immaginazione si perde solo coll' arretrare nella storia di poco più che un decennio tutto quel complesso di uomini e di fatti. Solo essa vede in modo vago che tutto lo svolgimento di

quel periodo bolognese sarebbe stato più spontaneo, più originale, più nobile; ed io, ragionando degli eredi del Francia, avrei avuto un discorso più interessante da fare.

GUIDO RENI

DISCORSO TENUTO

NELLA SALA DELLA SOCIETÀ DEGL' INSEGNANTI

IL DÌ 25 MAGGIO 1890.

Signore e Signori,

Io son qui a parlarvi di un pittore secentista, ossia di uno di quelli intorno ai quali non s' industria in alcun modo l' acuità, per tanti rispetti mirabile, della critica odierna. Oculata fino allo scrupolo nel raccogliere le scarse tracce dell' arte arcaica, poichè pensa giustamente alla necessità di ricollegare il filo storico onde tutte le opere dell' ingegno si seguono e si chiamano, vigile nel rivedere e verificare tutti i fatti, anche quelli che in apparenza sembrano poco degni di attenzione, anche intorno ad artisti che nè il loro tempo nè i

secoli interposti tra essi e noi hanno pregiato, facile alle compiacenze che rampollano da felici scoperte erudite, restia a lasciarsi andare ad un' ammirazione che nasca da puro diletto estetico, quasichè le arti non fossero fatte per dir qualcosa al nostro cuore e il cuore non avesse diritto di arrecar la vampa, ond' ha potuto accendersi dinanzi ad un capolavoro, come necessario contributo agli studî, la critica odierna trapassa al 300 e al 400, ma non prolunga le sue investigazioni se non oltre un decennio circa dopo la morte di Raffaello. Due alberi giganteschi però dell' incantevole giardino mandano le loro ramificazioni e i loro frutti oltre il muro di cinta al di là dal quale la critica non vede più nulla, e in quei posti essa ha lasciato opportunamente qualche pertugio, poichè le preme di conoscere e di disegnare coll' abituale sua precisione geometrica tutto lo svolgersi di quei rami stupendi. Per uscir di metafora, dirò ch' essa non potea trascurar

di seguire fino alla loro estrema vecchiezza Michelangelo e Tiziano. Qualche condiscendenza essa ha pure per due altri tipi grandiosi della storia: Il Tintoretto dal pennello fulmineo e Paolo Veronese dalla scenica magnificenza. Ciò dicasi per gli artisti nati in Italia, giacchè per gli stranieri, specialmente per gli olandesi e pei fiamminghi, la critica ha predilezioni singolari, giustificate, del resto, giacchè in quelle regioni nordiche la spontanea primavera dell' arte verdeggiava ridente quando qui urgeva afoso l'alito dell' estate; e poi quello svolgimento è sì consociato a condizioni particolari della storia, sì vigoreggiante di vita sua propria, da rappresentare uno dei più bei fenomeni che si possano mai vedere. Ma pei cinquecentisti del secondo periodo, pei secentisti principalmente, la critica ha un' incuria disdegnosa, e quando pur ha occasione di toccarli, li tocca di volo, come chi si affretta ad uscir da un terreno tutto sterpi e rovi

e cardi e ortiche, bramoso di tornar ai giardini ove gode intrattenersi e un po' arrabbiato di aver potuto abbandonarli. Se tra le prunaie spinose, se tra il largo lussureggiare delle erbe parassite si occultava un fiore eletto; se inaspettato in questo e in quel passo si espandeva all'intorno un profumo delicato; se tra le piante dai frutti vacui o malsani si elevava qualche bel tronco non dissimile troppo da quelli che formano il vanto dei colti prediletti, la critica, passando di lí in tanta fretta e con tanto malumore, non se n'è accorta. Io vi confesso, Signori, che non senza mia grandissima pena ho notato di recente che il mio amico Adolfo Venturi, che a titolo di onore qui nomino, poichè egli ha dottrina comparabile a quella dei più valorosi scrittori stranieri di cose d'arte, e forse li supera per l'emunta narice, dicendo al modo di Orazio, genuinamente italica, ond'è guidato ai giudizî, il Venturi, dico, in un mira-

bile articolo sulla galleria del Campidoglio, sfiora da ultimo le opere secentistiche, che ivi sono in gran numero, ma sì presto che par tema quel contatto gli bruci le mani, e e sí incompiutamente da nominar la cosidetta *Anima beata* di Guido, uno dei più biaccosi e vuoti e insipidi abbozzi onde fu per isventura fecondo l'ultimo periodo di questo gran bolognese, e non s'avvede della mezza figura dello stesso Guido, rappresentante *S. Sebastiano*, dagli occhi purissimi volti in alto, che pare riverberino veramente una luce soprannaturale, dalla fisonomia rassegnata al dolore, dal corpo forte e leggiadro, dipinto con sí portentosa bravura da dar lo sgomento a chiunque tratti i pennelli. Tanta vigilanza nel raccogliere le opere e le memorie di molti scampati dal naufragio dei secoli e tanta disattenzione per molti altri parrebbe incoerenza nell' applicar un metodo, che indiscutibilmente è buono; ma la critica crede salvarsi da ogni accusa ac-

cettando un concetto *a priori:* dopo la maturità del Rinascimento è giunta la decadenza e la decadenza non merita studio.

Signori, io vi chiedo che non aspettiate da me la discussione della bontà di tal concetto. Bisognerebbe eliminare molte idee che adesso la critica ha poste sull' ara come degne di venerazione; bisognerebbe ravvivare e rifecondare molti criterî che adesso non trovano difensori. A tale lavoro occorrono dotti volumi, che certo, passata questa fase, qualcuno penserà a scrivere. Gli studî presenti della critica sono benefici, perchè trasmettono all' avvenire un capitale prezioso di fatti accertati, dei quali toccherà ai futuri far la selezione e una sintesi più sapiente che non sia stata fatta sin qui; toccherà ad essi aggiungere all' opera dei presenti quel che questi per preconcetto o per antipatia trascurano di esaminare; e quest' ultima parte del lavoro non sarà troppo faticosa, perchè memorie degli artisti del

secento e dei successivi ce ne sono a iosa, e le opere loro, almeno fin qui, rimangono quasi tutte. Ma che i posteri ritengano come definitivi i criterî d'adesso, e travolgano tutti i secentisti nel loro disprezzo, io non lo credo; dichiarazione questa ch' era inutile di fare a voi, giacchè, se lo credessi, avrei scelto altro argomento alle mie parole, ora che una cortesissima insistenza mi ha ricondotto la terza volta al vostro cospetto. Non lo credo perchè gli artisti viventi, pur sfrondando le opere dei secentisti dei loro eccessi, vi ravvisano molta parte degna di ammirazione e profittevole ai loro studî; astraggono, per dir così, dai colpi di grancassa e dalla rumorosa orchestra, e con finissimo orecchio tengono dietro a certe melodie divinamente belle, a certi nuovi, audaci quanto fortunati, accoppiamenti e fusioni di tonalità, a certi slanci, talvolta spensierati sì, ma pur belli dell' ingegno, dei quali la storia poche volte avea visto dapprima i più agili.

Or bene la discordia tra gli artisti e la critica non può essere perpetua. Non lo credo finalmente, perchè noi viviamo in un periodo in cui era necessario fare reazione alla stima esagerata che dei secentisti s'è avuta per più di un secolo e mezzo, e che parve ai nostri padri incontrastata specialmente dopo gli scritti del Lanzi. Pur troppo questa stima esagerata fu a detrimento degli artisti che avevano operato nei secoli anteriori, dei trecentisti e dei quattrocentisti peculiarmente, che per la loro immaturità non poteano certamente entrar nelle delizie di generazioni che si compiacevano nell'eccesso della maturità, e che, lungi dai compiacimenti della pura erudizione, avidi di dilettazioni estetiche a lor modo, sentivano in quei primitivi un certo sapore agro e lazzo che facea loro storcer la bocca. Siamo, dico, in un periodo di reazione, che per inesorabilità di leggi storiche doveva venire. I futuri ritroveranno l'equilibrio del

giudizio, e rimetteranno ogni cosa al posto secondo equità.

Guido Reni, come quegli che la fama avea sollevato di più fra tutti i secentisti d'Italia e di cui l'influenza s'era più o meno prolungata quasi a tutto il secolo XVIII, non senza varcar le Alpi, Guido Reni era figura troppo alta perchè si potesse far conto di non vederla, e perchè non paresse necessario saettarla direttamente, come nume bugiardo: e il saettatore è stato uno dei critici più autorevoli della Francia, il Delaborde. Pochi anni prima, il Delaroche aveva escluso Guido dal consesso degl'illustri artisti dipinto nel famoso emiciclo dell'Istituto di belle arti di Parigi, benchè ci avesse trovato posto pel Domenichino; della quale esclusione l'ombra di Guido può confortarsi pensando che tal sorte è pur toccata ad un grande connazionale del Delaroche: Filippo de Champagne, che certo come scrive il Vitet, il Poussin e il Lesueur si stupiscono

di non vedere in loro compagnia. Escluso Guido!... Non par vero quando si pensa al passato! Un giorno, sotto il pontificato di Paolo V, tutto il tratto che in Roma va dalla Porta del Popolo a Ponte Milvio era pieno di gentiluomini, di dame, di popolo. Fastose carozze dorate, con cavalli bardati e impennacchiati come nelle grandi cerimonie, uscendo dalla città, passavano veloci tra la gente, che tra la polvere sollevata vedeva i porporati andar numerosi verso una direzione e ne ripeteva i nomi. Si aspettava un sovrano? Si aspettava almeno l'ambasciadore di un gran potentato? A Ponte Milvio attendevano in gran pompa i dignitarî della casa papale; una folla innumerabile all'intorno. Ed ecco al di là del ponte appare una carrozza; tutti gli sguardi sono fissi ad un punto, tutti i cuori palpitano più vibranti, tutte le bocche si schiudono ad un'esclamazione di gioia. " È lui, è lui! „ E la carrozza si ferma. Un legato del papa,

andato apposta a Bologna, ne scende sorreggendo il braccio che avea dipinto gli affreschi della cappella del Quirinale, orgoglioso d' aver felicemente adempiuto la sua missione di ricondurre a Roma il grande artista, che, irritato da un litigio col tesoriere pontificio, ne era fuggito, e senza cui Paolo V non sembrava più potesse aver pace. La tiara si era curvata ossequiosa dinanzi al genio dell' arte, e il sole di Roma, baciando ancora la bionda chioma diffusa di Guido Reni, sembrava circuire d' un nimbo quella bella testa intelligente, mentre il popolo di Quirino acclamava come un tempo all' arrivo di un trionfatore. Così avea voluto il pontefice che si onorasse Guido. Il quale del resto, se non aveva immaginato che per lui si sarebbero rinnovate le onorevoli trattative, colle quali Giulio II aveva, circa un secolo prima, ricondotto a Roma Michelangelo, era però avvezzo a pubbliche dimostrazioni di onore.

In Bologna non poteva uscir di casa senza che tosto si formassero comitive di persone bramose di aver il vanto di accompagnarlo. Dagli usci e dalle botteghe uscivano uomini e donne null'altro che per vederlo passare, e le madri l'indicavano ai bimbi lagrimose di tenerezza. Ma il vederlo era cosa inconsueta, chè, schivo di applausi, egli non usciva di casa se non raramente e prescegliev a i vicoli e i luoghi men frequentati. L'entusiasmo per le sue pitture, specialmente per la nuova soavità delle sue Madonne e dei suoi angeli era di quelli che hanno bisogno nella popolar fantasia di trovar la cagione nell'intervento di fatti soprannaturali. Si dicea che a Guido, privilegiato fanciullo, fino alla sua età di sette anni, gli angeli avessero bussato alla porta ogni notte di Natale; si dicea che a lui adulto sovra il letto brillasse tutta notte un lume prodigioso; si tenea conto della sua divozione alla Madonna della Guardia,

del suo andar ogni sabato a venerarla, per supporre che la Vergine l'avesse degnato d'inaspettate apparizioni, talmente che nei suoi dipinti egli seguisse la reminiscenza di visioni celestiali, rivelando a tutti un'immagine autentica del Paradiso. Fantasticherie; ma è giusto che la storia le raccolga, perchè esse dànno la misura dell'ammirazione generale, quando meglio non si voglia dire che suppongono un'ammirazione senza misura, senza confini, anzi quasi una adorazione. Chi ha potuto sino a tal punto conquistare gli animi dei suoi contemporanei e poi fino a più di due secoli dopo la sua morte esser tenuto sommo pittore, deve aver sentito in fondo all'anima rimuginare qualcosa che nel mondo dell'arte era novità; qualcosa che susurrava blando al cuore dell'uomo parole non per anco ascoltate da altri, deve aver osato, sospinto dalla fede nella bellezza dei suoi propri fantasmi, osato un volo in regioni non ancora per-

corse e trovato nell' esperimento la certezza di posseder ali poderose. Non è possibile che ci sia stato un inganno sì lungo e sì persistente sul vero valore di un artista; non è possibile che un retore sia stato scambiato per un poeta; e chi disconosce la grandezza di Guido, avrebbe l' obbligo innanzi tutto di dimostrare la possibilità d' illusioni sì generali e sì durevoli.

Sullo scorcio del secolo XVI era comparsa in Bologna un' esotica figura di uomo. Un pittore di paesaggi, partitosi da Anversa, sua città natale, avea ramingato per la Francia, nutrendosi a stento e sempre tendendo verso l' Italia, il suo sogno, il suo delirio, ove intendea studiar molto e divenir pittore di figure. Arrivato in questa città, trovò che v' era una scuola fiorente tenuta da Prospero Fontana, e risolse di fermarcisi, incoraggiato a ciò anche dell' accoglienza dei conti Bolognini, che, impietositi per questo giovane straniero, im-

pacciato a parlare, un po' ruvido e solitario, ma pieno d'ingegno e con propositi di basalto, lo ricettarono in casa e lo ammisero alla loro mensa. Accomodatosi dapprima col Fontana, poi col Sabattini, la cui maniera più dolce e più diligente conveniva più ai suoi gusti fiamminghi, Dionisio Calvart (è il nome di questo giovane) fece onore ai fausti presagi dei suoi benefattori, e progredì talmente che il buon Sabattini lo volle seco a Roma, quando vi fu chiamato da Gregorio XIII. A Roma egli compì la sua educazione artistica, disegnando indefessamente quanto di più eletto trovava e sentendo (è un mio pensiero) una particolare ammirazione per le opere che di recente vi avea mandate da Urbino Federigo Barocci, la cui influenza, chi ben guarda, è tutt'altro che estranea alla maniera del Calvart. Benchè accarezzato dal papa, non volle restar a Roma, ridesiderando la quiete di Bologna, la quale pare

che anche in quel tempo avesse, come ora, un gentil potere di attrazione sui forestieri che vi hanno dimorato alcun tempo. A Bologna il Calvart aprì una scuola, la quale nella storia ha il vanto di connettersi alla memoria di uomini insigni che andarono dapprima ad istruirvisi: Francesco Albani, Domenico Zampieri, Guido Reni.

Ma nessun di costoro vi rimase lungamente. Una doppia cagione li allontanò: la prima, il carattere stravagante ed iroso del maestro; la seconda, il fascino con cui la riforma dei Caracci già allettava irresistibile la gioventù bolognese, la riforma, la quale, checchè possa dirsi, fu rinsavimento, fu rivista appassionata ed assimilazione di quanto le arti italiane aveano prodotto di più fulgido; fu ritorno al buon senso ed alla vita in quel ch' essa ha di più significativo per l' arte. Se tuttociò avvenne per virtù di riflessione più che per islancio inconscio, egli è che le condizioni storiche

della grande evoluzione non poteano più concedere ad un' arte rigermogliante sull' antico tronco un' espansione pienamente libera; se i Caracci furono eclettici, egli è che ebbero anima capace di commoversi allo spettacolo delle grandi manifestazioni ond'erano stati preceduti; ebbero nobilissimo ardimento, benchè condannato all' impotenza fin dell' origine, nel cercar di contemperare e fondere i diversi elementi in un' amalgama unica. Del resto, quando sarà venuto il tempo di ristudiare imparzialmente i Caracci, si dimostrerà che l' eclettismo fu più nei loro intendimenti che nella pratica, tantochè forse non se ne parlerebbe se non ci fosse pervenuto il noto sonetto di Agostino, ov' è veramente riassunto un programma eclettico. E sopratutto si dimostrerà che tal principio non influì sulla scuola, perchè i varî mirabili ingegni che vi si educarono, ebbero grande libertà di predilezioni e un relativa libertà di esplicazione perso-

nale; la quale, se non fu completa, non fu certo per pastoie con cui i giovani fossero stati avviluppati dai maestri, ma, come ho detto, per inesorabilità di leggi storiche; giacchè, giunti tardi, domando come avrebbero potuto fare ad astrarre del tutto da ciò ch' era stato fatto. Oserei anzi dire che, se pel passato era stato possibile il sorgere di grandi tipi originali, da ognun dei quali era nata una scuola, non c' era stata però prima dei Caracci scuola più ricca di fisonomie varie. Quel che collega i caracceschi è la tendenza sempre ricorrente alle scene scolasticamente decorative, al carattere alquanto ampolloso delle pose e delle espressioni, all' equilibrio troppo scopertamente calcolato dei gruppi, al bisogno di attribuir loro un suggello di grandezza, che spesso è melodrammatico più che vero, al desiderio degli svolazzi, delle nuvole date in seggio ai celesti, degli angeli folleggianti, dei putti disturbatori che s' introducono dap-

pertutto. Non era eclettismo: era rimaneggiare il Correggio gonfiandolo, giacché il Correggio è veramente l'inconscio generatore dell'arte barocca. Questa teatralità fu effetto dello sfarzo che allor dominava tutti i costumi e, perchè non dirlo? dell'evoluzione nuova a cui dopo il Concilio di Trento era venuta la pietà religiosa, la quale, scossa molto dallo spirito del rinascimento, era stata richiamata al dovere, ma, non trovando più l' interiore alimento e la vergine energia di prima, sostituiva alla sostanza un grand' apparato di forme. In questo senso l' arte dei Caracci e dei caracceschi fu sincera, e rimarrà come documento dello stato in cui si trovava in quel tempo lo spirito italiano. Ma chi crede che quella ridondanza e quel fasto fossero pura applicazione di precetti pittorici, è pensatore leggero, perchè dimentica di cercare nelle condizioni morali e civili le vere fonti da cui si alimentano le opere degl' ingegni.

Sebbene Guido si maturasse artista colla

scorta dei Caracci, e questi abbiano il precipuo vanto della gloria ch' ei seppe poi procacciarsi, m' è parso non inutile ricordare il suo primo maestro, perchè Guido non ne dimenticò si presto gl' insegnamenti. C' è in questa pinacoteca un suo quadro molto giovanile, in cui nelle quattro figure dei santi ritte sul piano l' influenza caraccesca è già evidentissima, ma nelle tre figure poste in alto, come apparizione, è evidente del pari la persistenza dei modi appresi nella prima scuola. E siccome una terza cosa vi apparisce, ossia il colore terso e fluido e la facilità incantevole delle modellazioni, ossia vi apparisce l' ingegno personale di Guido, tanto che quel quadro è il preannunzio di ciò che egli diventerà, reputo si possa dire che l' elemento desunto dal Calvart sia stato da lui mantenuto per deliberata volontà, giacchè egli era già si padrone dei mezzi dell' arte da potersene, se avesse voluto, sciogliere affatto. E fosse

riconoscenza, che negli animi gentili non si estingue mai, fosse ricorso di quelle compiacenze indimenticabili di certe forme dell' arte provate nell' adolescenza da quelli che la Diva ha toccati in fronte, certo è che Guido non scordò il Calvart mai del tutto, anzi se ne rammentò dipingendo, molto più tardi, una delle sue opere piú perfette. Chi di voi ha veduto il suo *Michele* nella Concezione dei cappuccini a Roma? Il Delaborde non cita questo quadro nè molti altri dei migliori di Guido; certo non li ha obliati per proposito; ma sia dimenticanza innocente, sia cognizione incompleta, tali silenzî nuocciono non poco alla sua critica. Or io vi dirò candidamente il parer mio. Dopo Raffaello non s' era avuta una più alta idealità di bellezza, una più perfetta depurazionè della forma umana da tutti i caratteri della caducità, una percezione più nitida di ciò che, pur sussidiato dai sensi, trasvola oltre i sensi, una rispon-

denza più immediata tra la visione e la facoltà della mano. Michele è veramente un celeste, il cui volto meraviglioso par che scintilli d'una luce ch'è fuor della nostra natura; la chioma mossa dall'impeto del volo gli aggiunge un accento d'imperio e ne invigorisce la transumana eleganza. Combatte risoluto, ma tranquillo, come chi è certo della vittoria, e abbassa lo sguardo sul nemico, che gli si divincola al piede, con un'alterezza olimpica, da farci pensare che il gentil seme latino, con immutato ideale artistico, ricorra sempre per istinto allo stesso linguaggio dei grandi antichi, e che questo sia il più eletto, il definitivo modo di esprimersi. Ma Guido, dipingendo quella figura, non ha potuto, o non ha voluto, deporre del tutto il ricordo del *S. Michele* che il Calvart avea dipinto per la cappella Barbazzi in San Petronio; quadro che ha molto sofferto, ma in cui si può anche adesso ravvisare una delle più felici ispira-

zioni di questo fiammingo devoto all' arte italiana ed a Bologna.

Nella scuola dei Caracci Guido si maturò innanzi tempo. Le copie ch' ei fece di due quadri di Annibale, la *Deposizione* e *l' Elemosina di S. Rocco* fecero presto intendere ai maestri che tal discepolo si sarebbe rapido levato alla pari di chicchessia. Il buon Lodovico godea di tal previsione; Annibale ne ingelosì: e quando udiva suo cugino dar precetti a Guido, lo rampognava, ammonendolo che presto quel giovane li avrebbe fatti sospirar tutti.

L' ammirazione per Guido crebbe molto quand' ebbe frescato nel claustro di S. Michele in Bosco una *storia di S. Benedetto*, della cui perdita ci resta nella copia di Giovanni Viani un magro compenso. E la sua fama saliva, saliva. La *caduta di Fetonte* nelle case degli Zani e molto più l' *Assunta* pel comune di Genova sollevarono un tal grido di meraviglia, che noi appena

potremmo farcene un' idea languida, pensando, non agli entusiasmi nostri (chè di giorno in giorno diveniamo più incapaci di averne), ma a quelli provati dai nostri padri per le opere in musica ben riuscite.

Guido nella sua giovinezza ebbe un periodo in cui si lasciò alquanto andare agli adescamenti della nuova maniera praticata da Michelangelo da Caravaggio. Quel vigoroso lumeggiare, quella saldezza d' impasti, quella quasi brutalità di metodo nel trattar le mestiche, quella sdegnosa contraddizione a tutte le tradizioni, erano una piccante novità fatta apposta per sedurre un ingegno giovanile. Di ciò il Delaborde fa a Guido un' accusa, e si meraviglia come potesse essere ammirato tanto un artista che, torcendo or da una parte or dall' altra, palesava di aver l' animo turbato da esitazioni, e rivelava la mancanza di un ideale ben determinato. Osservo che a siffatto rimprovero, se fosse giusto, forse nessun grande artista sfuggi-

rebbe; lo stesso Raffaello meno degli altri. Quando l'anima giovanile non ha ancor avuto rivelazione delle sue segrete potenze e si apre ansiosa ai diletti di ciò che la circonda, sempre, nella sua nobile brama di formarsi e di svolgersi, desume da questo e da quello gli elementi del suo operare; e forse l'incertezza, anzi l'ansia irrequieta con cui, a guisa di farfalla, la misteriosa psiche umana vola a suggere tutti i fiori e ad assimilarne tutte le essenze, è condizione posta da Dio perchè i grandi ingegni possano afferrare sè stessi. Ma nel nostro caso c'è un'altra considerazione da fare. Guido desunse dal Caravaggio l'esteriorità di quell'arte, non lo spirito. Adottò quella fierezza e robustezza di stile, e fu per lui ginnastica salutare, grazie alla quale fece sua una tecnica indicibilmente poderosa, che lo trasse più tardi a singolarissime meraviglie, quando del Caravaggio s'era scordato affatto. Ma egli non adottó la predilezione dei ceffi, non

dipinse, a protesta contro gl' ideali, quel che di più rozzamente selvaggio e brutto e nauseoso mostra la decaduta umanità. Il culto della nobiltà e dell' eleganza, quand' anche egli avesse voluto seguire in tutto quel brusco rivoluzionario, sarebbe stato più forte della sua volontà. Egli non lo rinnegò, nè avrebbe potuto, come non si può rinunziare alla propria voce o alla propria fisonomia: lo circondò solo e l' avvolse d' intonazioni tetre, gli conferì un' inopportuna sfacciataggine di effetto artificioso, gli cambiò insomma la sua naturale atmosfera, ma non per questo lo tradì o lo sfigurò. Anzi questo periodo della vita artistica di Guido è la dimostrazione come fondamentalmente, fatalmente fosse lui, chiaro, riconoscibile, incapace d' essere trasmutato, e come profonde si addentrassero nell' anima le sue personali qualità, tanto che nessuna forza avrebbe potuto divellerle.

Ad ogni modo, l' ingegno di Guido fatto

per amar la luce nelle armonie blande e per intendere quant'efficacia di poesia si possa trarre dalle dolci degradazioni con cui essa si sparge sulle varie cose, non potea perseverare in quegli effetti violenti e a lungo andare stucchevoli, poichè non si trattava infine che della monotona opposizione di chiari intensi a larghe masse opache, ossia di cosa circoscritta entro un ambito troppo breve di mezzi pittorici; e difatti il periodo caravaggesco durò poco. Si narra ch'egli un giorno udisse da Annibale Caracci su per giù questo discorso. „ Il Caravaggio non rappresenta che un aspetto della natura e non dei più frequenti a vedersi. Chi alla sua maniera ne opponesse un'altra, ch'è egualmente nella natura, ossia usasse una bella scala di mezzetinte, e spandesse dappertutto una luce ridente e argentina, lasciando poco posto alle forti masse ombrose, rappresentando le cose più nella loro soavità che nella loro crudezza, colui avrebbe vittoria

contro questo temibile avversario. „ Guido vide in queste parole il programma che gli conveniva, e, fatto appena un primo tentativo, trovò definitivamente sè stesso.

Tale infatti è il suo stile. Un po' di luce diffusa penetra dovunque; una tinta si associa ad un'altra con tal dolcezza e con sì delicati passaggi e con tal apparenza di elegante facilità, che dice all'anima tante cose nuove che nella nostra lingua non sapremmo ripetere. È una luce qual sarebbe quella di un cielo velato da lievi nuvole grige, in cui la intensità colorifica di tutti gli oggetti si smorza alquanto, e tutti i toni hanno qualcosa di discreto e di fine, concorrendo tutti ad un'armonia incantevole bisbigliata a mezza voce, eppur limpidissima. Nessun colore mai che urli; tutti hanno qualcosa di sommesso e di placido, e si chiamano amichevolmente tra loro e, quasi direi, si abbracciano con affetto, ridendo d'un riso tenue e pacato, che loro ha trasfuso l'anima suprema-

mente nobile del pittore. È questa l'aura conveniente alle figure cui egli dà vita, figure in cui, quanto allo stile, l'incomparabile purezza e soavità di pennello nulla toglie alla fermezza e precisione del disegno, ma dei cui caratteri di concezione dirò, il più brevemente che mi sarà possibile, alcune parole.

Bologna ha avuto, secondo il mio giudizio, cinque appassionati cultori della bellezza muliebre: Vitale Cavalli con cui il 300 bolognese s'inizia radioso di speranze che non ebbero il loro adempimento; Lippo di Dalmasio, che verso la fine di quel secolo medesimo raccoglie il retaggio giacente di Vitale, trascurato da Jacopo Avanzi, da Simone, da Cristoforo, da Giovanni, da Andrea di Bologna, e merita più tardi la tenera ammirazione di tre pontefici: Sisto V, Gregorio XIII, Clemente VIII. Ma, suffragio più autorevole, Lippo fu tenuto in alta stima da Guido Reni, il quale dicea che non mai Madonne di artista antico gli destavano l'emo-

zione ch' ei provava innanzi a quelle di Lippo. L' eredità resta infruttifera anche questa volta; ma, circa un secolo dopo, ecco un gran luminare, uno dei più felici contemplatori e rivelatori dell' umana bellezza: il Francia. E l' eredità del Francia fu raccolta, ma in che modo fosse amministrata, lo vedemmo nella conferenza precedente; finchè, un altro secolo circa dopo il Francia, giungono Guido e l' Albani a reclamarla come cosa loro. Senonchè l' Albani se ne fece presto un lenocinio, riducendola tutta vezzi e sorrisi e smorfie; le tolse il manto austero di regina, e la spinse, graziosa civettuola, tra la leggera mondanità del suo tempo. Per verità, in tutto il secento italiano nessuno più di Guido era degno d' intendere la più alta esplicazione d' arte antica asservita al principio cristiano, nessun altro era più atto a rifecondarla perchè desse nuovo frutto.

Difatti uno dei tipi femminili guideschi è desunto dall' antichità direttamente; l' ar-

tista sorvolò su tutti gli stati intermedî in cui era stato rielaborato dai pittori cristiani. Si direbbe ch' egli abbia pensato che ad adattarlo alle esigenze della sua fede bastassero le sole sue forze, e non s' ingannava. Ho detto *uno dei tipi,* perchè io principalmente ne discerno due, ben distinti. Il primo proviene dalla Niobe, la cui testa egli doveva aver disegnata e ridisegnata con immensa passione nella scuola del Calvart, ch' era ben fornita di gessi calcati dall' antico. Di quella sua giovanile passione non si scordò mai più: i lineamenti della sventuratissima madre eternata nel marmo di Paro gli dominarono sempre la fantasia, e gli ricorsero spontanei alla mano ogni volta ch' ei dovesse dipingere un viso femminile volto all' insù. Qui a Bologna possono vedersene varî saggi. Uno è nella madre esterrefatta che accovacciata alza al cielo gli occhi senza pianto nella *Strage degl' Innocenti;* un altro è nella Madonna che solleva

il viso verso Cristo morente in croce, egualmente in questa pinacoteca; un terzo è nell'*Addolorata* del gran quadro della *Pietà*. Ma forse il più perfetto esemplare di questo genere è nella *Maddalena* detta dei Corsini, di cui c'è a Bologna una bella copia nella sagrestia di S. Michele in Bosco, dipinta da Domenico Canuti. Non do altri esempi per non prolungar di troppo l'enumerazione; ma desidero si noti da quelli che ho dati come la reminiscenza della Niobe si ripresentasse vivace a Guido, non solo quando ei volea far visi rivolti in alto, ma quando gli era necessario atteggiarli a dolore. Quanto poi a piegare il dolore di Niobe a servigio dell'arte cristiana, si rifletta che il dolore infine assume la stesse forme in donne appartenenti a religioni diverse, che quello particolare del capolavoro antico non ha l'espressione disperata che sola disconverrebbe al cristianesimo, e che Guido, insuperato maestro nel far lo sguardo fiso in

alto, sostituiva alla cecità della statua la viva pupilla umana, circondandola di umidore pietoso, e nella compostezza rassegnata della bocca poneva un certo accento di tenerezza che non si può analizzare da che cosa dipenda, che non si può copiar mai perfettamente, che sfugge ad ogni materialità di indagine, ch' è insomma il soffio di uno spirito eletto, il quale con espedienti quasi impercettibili modifica, sublimandola, qualunque parvenza. Qualche rara volta il tipo della Niobe è riconoscibile, quantunque l'angoscia sia scomparsa per dar luogo all'estasi. Esempio: la bella *Assunta* di Castelfranco.

L' altro tipo femminile di Guido è più etereo, più sereno e più originale, tanto che sarebbe impresa forse disperata il cercarne le fonti. Raffaello, nel pieno del Rinascimento, nell' idolatria dell' arte antica, avea creato un tipo superbamente bello e sano e forte di donne che sembrano non essere

state mai turbate dal pensiero del male, e che ci fisano impavide nella loro sicurezza verginale; Guido, interprete di altri tempi, cercò qualcosa di più raffinato e, se l'espressione può correre, di più zuccheroso. Certo, ei fece cosa assolutamente nuova e piena di allettamento. Per me, non saprei concepire più felice associazione della bellezza la più squisita colla virtù, un po' melliflua sì, qual piaceva in quel tempo bacchettone e galante, ma pur sincera e profonda. Un esempio di questa specie qui a Bologna si ha in quella perla inestimabile che è la Madonna di S. Bartolomeo, e fino a un certo punto, anche nella Maddalena che, diffuse le chiome, diffuse le vesti, abbraccia la croce nel *Crocifisso* già ricordato dalla pinacoteca. E poichè Guido, come tutti i pittori vissuti prima del nostro secolo, applicava le stesse simpatie del suo cuore ai soggetti sacri ed ai profani, quasi senza alterarne punto le forme, bellissimi

esempi di questo tipo sono alcune donne introdotte nella favola d'Arianna, vastissima tela conservata a Roma nella galleria dell'Accademia di S. Luca, ove l' espressione dell'intima bontà, dell' innocenza graziosa, come sigillo particolare dell' artista, è radiante nei volti, come in un'accolta di sante vergini. Ma, dipingendo questo tipo, non mai mi sembra che Guido sia stato sì fortunato come quando dipinse l' *Annunziata* ch' è nel palazzo comunale di Ascoli-Piceno, e se io credessi, Signori, che potesse interessarvi la descrizione dei miei primi ardori estetici, vi parlerei a lungo delle delizie inesprimibili che io, fanciullo, ho provate dinanzi a quell' immagine. Solo vi dirò che, inesperto ancora a tenere un lapis in mano, m' ingegnava di disegnarla e ridisegnarla, e quando la mano m' era divenuta più obbediente, mi provava a disegnare quel tipo modificandolo appena in alcune parti: per esempio, per dare alla narice un taglio di più franca realtà ed al gi-

rar dei labbri un più spiccato accento individuale, indagando desiosamente, come un fisiologo nel suo gabinetto, nei miei tentativi di alterazione il segreto dí quel fascino. E m' accorgeva che ad ogni più lieve modificazione il fascino cadeva, che aborriva sopratutto da ogni significazione di precisa individualità particolare; dimodochè pensai sin d' allora, e penso anche adesso, che i grandi tipi di bellezza artistica non sono se non il riassunto più compendioso e semplice di più tipi, il particolare elevato all' astratto con una forza di intuito ch' è propria solo di certe anime grandi predilette da Dio.

Guido era di quegli uomini in cui l'ammirazione si trasforma in elemento dell' operare; e certo non dovett' essergli inutile l' esempio di Lippo di Dalmasio; il quale concetto convien però accettare coll' avvertenza che, laddove Lippo, incapace di accenti realistici, riusciva inconsciamente ad una indeterminatezza che simula per noi

un' alta idealità, Guido li escludeva per proposito. Ma certo più utili, benchè la storia non ce ne avverta, gli furono gli esempi del Francia. Qualcosa di quell' aria estatica, di quello scender leggiadro delle linee del collo, delle acconciature stesse del capo e delle ciocche che lo vezzeggiano con indefinibile mollezza, qualcosa di quell' abbandono fantastico dell' anima a voci intime, che la separano affatto dal mondo esteriore, Guido tradusse nell' arte sua, dando tuttavia la prevalenza a ciò che il suo cuore gli dettava, e che diceasi fosse effetto delle singolari apparizioni di cui la Madonna l' aveva degnato. Diceasi pure che potenti ispiratrici gli fossero due rare bellezze, ch' erano a Bologna in quel tempo: le contesse Barbazzi e De Bianchi. Ma più accertato è ch' egli sul far del mattino solea nascondersi dietro i pilastri delle chiese o nell' ombra d' una cappella per contemplare tipi giovanili atteggiati a pietà. Ivi nel raccoglimento e nel

silenzio, nella luce incerta che scendea dalle alte vetrate, sorprendea nella sincerità della loro espansione gli atti della preghiera, esaminando occhi lucenti fisi al cielo in un rapimento di beata speranza, o pudicamente abbassati, o avidi nell' assorbere il refrigerio che la fede distilla nelle anime esulcerate; vedea visi di donzelle moventi con umiltà alla comunione o infervorate nell' implorare una grazia. Tutti i contorni s' addolcivano o si perdevano nella vaporosità quieta del fondo, e spesso la nebbia stessa degli incensi sarà parsa alla fantasia del pittore quasi nuvola che lambisse amorosa quegli esseri a lui diletti, e li avvolgesse in nuova condizione di esistenza, mentre la luce arancia che scendea dagli altari ardenti di ceri e perdeasi nel chiarore grigio mattutino, dovea parer al pittore uno strappo di cielo apertosi repentino. Caldo di queste impressioni, colla mente piena di aspetti e di effetti pittorici, correva al lavoro e riversava sulle tele la

vampa ond' era acceso, facendo portenti che il mondo ha sempre ammirati e che sono certo continuerà ad ammirare.

Il tempo m' incalza, o Signori, ed ormai devo rassegnarmi a far di Guido una trattazione molto incompiuta. I meriti di lui sono molti, ed io non ne ho esaminato che una parte. C' è un quadro, Signori, nella vostra pinacoteca che li compendia tutti, salvo quell' unico, sì importante, di cui ho ragionato sinora, che vi è appena adombrato, poichè il soggetto non ne richiedea l' intervento. È l' enorme tela della *Pietà*, che occupa quasi tutta l' altezza di una sala, e che, come gigante fortissimo, sembra tener in rispetto quanti altri capolavori gli stanno all' intorno. Sono come due quadri sovrapposti, ma connessi dall'unità dell' idea. Pende dall' alto un tappeto ove Cristo morto, raffigurato giacente sulla bara, dispiega la triste lividezza delle membra pure; due angeli, come a guardia del cadavere, lo fisano commossi, e la Madonna

nel centro erge la grande figura dolorosa. Nulla di più grandioso e di più semplice. In basso i cinque protettori di Bologna pregano per la città affidata alle loro cure. Impossibile immaginare figure più belle. Esse devono restar nella storia come mirabile creazione di uno spirito in cui il vigore d'un altissimo pensiero aveva a suo servigio la più invidiabile felicità della mano. S. Carlo, estenuato e pallido, colle sottili mani ceree si stringe mestamente al petto un piccolo crocifisso, mentre S. Francesco si protende affettuoso e s'affisa in alto, congiungendo al petto le mani stigmatizzate e scavate dalla penitenza, e S. Domenico in una penombra è tutto intento a leggere un libro. S. Petronio genuflesso eleva la faccia rugosa e le mani irrigidite supplicando, e S. Procolo, impostato fieramente, sembra guardar la miseria degli spettatori con una misericordia che attinge inattesa efficacia da quell'aspetto di soldato gagliardissimo. Ma non è cosa

che si possa dire la sovrana maestria dello stile, la sicurezza della linea, il magico giuoco del chiaroscuro e del colore. Queste superbe figure, transumanate e reali ad un tempo, sono pezzi di ardimento tecnico sì potenti che nessun occhio di artista può fissarvisi senz' alto stupore. Cinque putti divinamente belli sostengono gli emblemi di ciascun santo, ragionando tra loro; ed io mi dolgo che ormai dei putti guideschi non possa qui fare il ragionamento che avrei voluto, giacchè il putto di Guido è leggiadrissimo e nuovo nel mondo dell' arte, e meriterebbe uno studio comparativo coi putti creati da Raffaello, da Tiziano e dal Correggio; ma ciò mi condurrebbe troppo lontano.

Il segreto di Guido è l' associazione della sua morbidezza di pennello con tutte le attrattive del tocco fresco e risoluto. Il *martirio di S. Pietro* nella galleria vaticana è una strenua pittura in cui Guido ha muscoli e nervi titanici, e il rilievo che hanno

il tronco e la testa del martire, posti in difficile scorcio, è cosa assolutamente magica. Guardate alcuni pezzi della *Strage degl' innocenti*, specialmente le due donne poste sul dinanzi e i due putti trucidati, e ditemi se mai pittore con sì elementare semplicità di mezzi potè conseguir tanto. Guardate il *Sansone*, un po' accademico, sì, folleggiante e troppo mosso nell' ebbrezza del suo trionfo, ma che è pittura tuttavia sì robusta da doverne tenere il più alto conto, ora specialmente che la massima accusa fatta a Guido è di snervatezza e vacuità di stile; guardate il filisteo morente ch' ci comprime col piede, e ditemi se quella testa arrovesciata, da cui par che spiri un rantolo ferino, non è da sè sola, colle sobrie pennellate onde n' è risolutà la modellatura, una cosa superiore, da dare il capogiro a chi regge in mano una tavolozza. E il *S. Andrea Corsini?* Una luce celestiale rischiara e consola quell' estatica testa senile, e si diffonde nella

calma augusta di tutta la persona grandeggiante nella semplicità magnifica del paludamento episcopale. Donde attinse il bolognese l'arcana luce che si riflette dalle pupille di questo santo? Non so: ma sembra ch' essa venga da luogo ch' è oltre le stelle. Narrasi che Guido avesse dapprima avvolto questa figura di un piviale assai elaborato e splendido, sì che tutti poi non ammiravano che la verità di quel piviale. Di che irritato il pittore, fecesi riportar il quadro allo studio e su vi dipinse quel piviale meno appariscente che ora vi si vede, dicendo: " adesso guarderanno la testa. „ Se l' aneddoto è vero, Guido diede in quel giorno uno dei più salutari insegnamenti agli artisti, che spesso dimenticano la necessità di sacrificare i particolari inutili, tanto più pregiudizievoli quanto più vistosi.

Un altro gran merito di Guido è l' aver inteso l' eloquenza che irrompe imperiosa dalle tinte lugubri e conturba il cuore del-

l'uomo. Chi ha veduto i due *Crocifissi*, uno a Roma nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina, l'altro nella galleria di Modena, i *Crocifissi* biancheggianti luttuosamente sul cielo nero gravido di tempesta, ne serba ricordo come di apparizioni sovrumane. Tale effetto fa pure il *Crocifisso* di questa pinacoteca, colla Madonna, S. Giovanni e la Maddalena. È quadro che ha troppo sentito i danni del tempo; pure, se, contemplandolo a lungo, si riesce a rifarselo coll'immaginazione qual doveva essere nella primitiva freschezza, esce da quelle figure fosche, solenni e rigide nel dolore, esce da quella tetraggine del cielo e della campagna un senso di grande tragedia, che ci mette il brivido nelle ossa.

Quando s'è avuto un'anima come quella di Guido, non si decade nella stima della posterità. Che importa se sorgono accusatori? Raffaello nella prima metà del nostro secolo ne ha avuto dei più feroci nella setta dei preraffaellisti inglesi: Ruskin lo ha

addentato caninamente; c'è stata esitazione nei più autorevoli a continuargli la stima; una nube temeraria è passata dinanzi alla divina figura; ma poi si è sciolta alla vampa di tanto sole; e l'aureola che cinge la bella testa giovanile di questo grande santo dell'arte, è divenuta più radiosa di prima. Non decade chi ha dipinto l'*Annunziazione* del Quirinale, gli affreschi della cappella Borghese, gli angeli di una cappella di S. Gregorio a Roma, la *storia di S. Andrea* che s'inginocchia dinanzi alla croce, commosso d'esser fatto degno di morire in tal guisa. Non decade chi ha potuto sentir nell'anima la poesia della pagana mitologia e tradurla nel suo linguaggio con forma sì genuinamente classica, come quella che sorrise a Guido quando effigiò le ore danzanti intorno al carro d'Apollo, nella famosa *Aurora* che volle da lui il card. Scipione Borghese, ora detta dei Rospigliosi. Che importa se, inebriato dagl'inviti e dalle onoranze dei po-

tenti, dalle lodi iperboliche dei poeti, dagli eleganti distici latini che allo stesso Paolo V inspiravano le sue pitture, ei fu per qualche tempo sì vano che non s' accingeva a dipingere se non vestito in gran pompa e circondato di valletti che ossequiosi gli porgevano questo e quel colore, secondo il suo bisogno? Il Delaborde poteva risparmiarsi di insistere tanto su quest'accusa, la quale, se può per poco farci sorridere della debolezza di un grand' uomo, non ha nulla che vedere colle sue qualità di artista. E perchè fermarsi con compiacenza a descrivere l' ultimo periodo della vita di Guido, periodo infelice, in cui il maestro, pei bisogni sempre crescenti dell' immedicabile vizio del giuoco, fu sì fertile di mezze figure abborracciate frettolosamente, spesso fatte da altri e da lui appena ritocche e, purtroppo, lasciate andare col suo nome, fecondo di abbozzi slavati sopra fondo color d'ardesia, in cui la destrezza della mano non compensa la vanità

dell' idea e l' assenza di una viva percezione della natura? Dissi anch'io nella mia lettura sul Francia che il fior della bellezza si sarebbe irrigidito nelle mani di Guido sino a diventar un fiore di cera, senza profumo e senza polline; ed alludevo appunto a quest' ultimo periodo della vita di lui. Fu un periodo di asprezze e di umiliazioni, che non fa onore all' uomo, ma che non diminuisce ciò che egli aveva già fatto. Poteva non esserci quel periodo; l'artista potea morire a cinquant'anni invece che a sessantasei; dinanzi alla storia sarebbe stato il medesimo. Se è vero, come dice lo stesso Delaborde, che il contrassegno dei veri maestri è di personificare qualche sforzo felice fatto in un senso impreveduto, di scoprire nella natura qualche aspetto non prima avvertito da altri, tanto che si debba dire che nessuno dei veri maestri possa esser soppresso nella storia senza che sia rotto l' ordine necessario che annoda e spiega tutta la serie dei fatti, Guido

è appunto uno di costoro. Egli ha trovato forme bellissime, d'una bellezza che non era ancora nelle conquiste dell'arte; al contatto della sua mano tutto ha acquistato venustà nuova e una singolare efflorescenza di grazia. Le sue figure hanno talora una nobiltà e una maestà che vi stupiscono, e la conoscenza dei capolavori antichi non toglie che vi si presentino come rivelazioni inattese; talora hanno una purità morale che v'incanta. È poco ciò? Ebbene aggiungo che Guido ebbe là forza di rimaneggiare e assimilare al suo tempo le più nobili tradizioni del passato, aereandole e rinfrescandole nel suo spirito vigoroso, sì che prendessero carattere di modernità; egli ricreò la tecnica, correggendo la gravezza a cui i Caracci s'erano abbandonati per reazione contro le forme sbiadite e vuote dei michelangiolisti, rifece, per dir così, il linguaggio dell'arte, or ammorbidendolo or afforzandolo, distribuendone le voci in nuove com-

binazioni e rendendolo flessibile e docile a tutti gli ordini del pensiero. Ciò fece Guido Reni. Se si elimina dalla storia, non si comprende più nulla dello svolgimento successivo, che quasi tutto parte da lui. Non vo' nominar quelli che gli furono diretti discepoli. Ma il Maratta, il Cignani, il Franceschini, il Gaulli, il Conca e molti altri pittori del secolo passato non si comprendono più. Nè varrebbe il dire che la gloria di tutti costoro è d'un ordine relativo, perciocchè i seguaci del gran Michelangelo furono assai da meno; quel che importa stabilire al filosofo è che Guido è una delle pietre miliari del grande cammino per cui va il pensiero umano di vicenda in vicenda, è uno di quegli astri la cui traiettoria luminosa nel cielo dell'arte ha attratto tutti gli sguardi e cattivato tutti gli animi.

INDICE

Prefazione . . . . . Pag. I

Il Francia . . . . . » 1

Gli eredi del Francia . . . . . » 49

Guido Reni . . . . . » 103

ERRATA-CORRIGE

In testa alle pagine della seconda conferenza invece di IL FRANCIA leggasi: GLI EREDI DEL FRANCIA.

Finito di stampare
il dì 20 luglio MDCCCXC
nella tipografia di Nicola Zanichelli
in Bologna.

LIBRARY
MAR
21
1884
UNIVERSITY
OF TORONTO

PUBBLICAZIONI DI PROPRIA EDIZIONE

RAFFAELLO

PER

MARCO MINGHETTI

Un vol. in-8 massimo con 3 eliotipie — LIRE

Opere di Ernesto Masi

I Burlamacchi e di alcuni documenti inediti in
a Renata d' Este — Studio sulla riforma in
del sec. XVI — 1876 — Un vol. — L. 3.
Studi e ritratti — 1881 — Un volume — L. 3.
La vita, i tempi e gli amici di Francesco Albe
— Commediografo del sec. XVIII — 188
Un vol. L. 3.
Le fiabe di Carlo Gozzi — 1884 — Due vol. — L
Fra libri e ricordi di storia della rivoluzione ital
— 1887 — Un volume — L. 4.
Le due mogli di Napoleone I — 1888 — Un vol. —

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 03 05 16 006 3